



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL, LENGUAS
MODERNAS, LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA
DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA**

ÁREA DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA COMPARADA

Tesis Doctoral

“La Teoría Literaria de Northrop Frye”

Doctorando:

David Amezcua Gómez

Directores:

Dr. Tomás Albaladejo Mayordomo

Dr. Juan Carlos Gómez Alonso

Madrid, junio de 2011

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, presenta el Licenciado David Amezcua Gómez bajo la dirección del Doctor Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid.

Vº Bº

Los directores de la tesis doctoral

A Alexandra

Agradecimientos

Esta tesis doctoral ha contado con el apoyo de muchas personas, y por tanto me gustaría dejar constancia de ello en este apartado.

En primer lugar, quiero darle las gracias a Alexandra, por su constante apoyo, su generosidad sin límites, y sus palabras de aliento, que han hecho posible que esta tesis doctoral se haya convertido en un sueño hecho realidad. Quiero mencionar también a nuestra hija Chiara, que sin ella sospecharlo, me ha regalado emociones que han contribuido a perseverar en mi meta, y a hacerlo de manera entusiasta.

Quiero dejar constancia de mi gratitud hacia mi madre y mi hermana. Siento que soy verdaderamente afortunado de tenerlas incondicionalmente a mi lado. Junto a ellas, y desde la memoria sentida, quiero recordar aquí a mi padre. Su ejemplo vital ha sido y es un referente permanente en mi vida.

Quisiera igualmente manifestar mi gratitud al Departamento de Lingüística, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, y muy en especial a mis maestros D. Tomás Albaladejo Mayordomo y D. Juan Carlos Gómez Alonso. Mi experiencia en la Universidad no hubiera sido la misma si nuestros caminos no se hubieran cruzado. Por ello, inevitablemente, mi vivencia de la docencia está marcada por sus enseñanzas generosas tanto en el aspecto intelectual como en el humano.

Igualmente, he contado también con otras ayudas, que deben figurar en este apartado. Quiero agradecer a la Universidad Autónoma de Madrid en su conjunto por lo mucho que me ha aportado humana e intelectualmente. Por otro lado, he recibido también una valiosa ayuda de profesores e

investigadores de la Universidad de Toronto con los que he podido intercambiar puntos de vista y debatir sobre el autor del que nos ocupamos en esta tesis. Creo que ese intercambio ha enriquecido este trabajo de investigación. Así, me gustaría expresar mi agradecimiento a Germaine Warkentin, Jean O'Grady, Linda Hutcheon y Jonathan Allan.

LA TEORÍA LITERARIA DE NORTHROP FRYE

1. INTRODUCCIÓN.....	11
2. CONTEXTO E INFLUENCIAS.....	19
2.1. Northrop Frye: Una Escritura Autobiográfica....	19
2.2. Tres influencias: <i>New Criticism</i> , la herencia romántica y William Blake.....	35
2.2.1. Northrop Frye después del <i>New Criticism</i>	35
2.2.2. La herencia romántica.....	42
2.2.3. La poética de William Blake.....	48
2.2.3.1. El concepto de la visión en Blake.....	48
2.2.3.2. La Biblia como visión arquetípica de la existencia humana.....	52
2.3. De los <i>English Studies</i> a los <i>Cultural Studies</i> ..	57
2.3.1. <i>English Studies</i>	57
2.3.2. <i>Cultural Studies</i>	62
3. THE SECULAR SCRIPTURE: EL ROMANCE COMO NUCLEO ESTRUCTURAL DE LA LITERATURA SECULAR.....	69
3.1. The Word and World of Man.....	74
3.2. The Context of Romance.....	83
3.3. Our Lady of Pain: Heroes and Heroines of Romance.	92
3.4. The Bottomless Dream: Themes of Descent.....	99
3.5. Quis Hic Locus? Themes of Ascent.....	106
3.6. The Recovery of Myth.....	116
4. LA INTERPRETACIÓN TIPOLOGICA O FIGURAL EN LA CRÍTICA DE NORTHROP FRYE.....	123
4.1. <i>Figura</i> de Erich Auerbach como paradigma histórico- literario.....	126
4.1.1. Breve análisis del estudio de Erich Auerbach <i>Figura</i>	137

4.2. "The Augustinian Interpretation of History": Apuntes para una teoría de la historia.....	142
4.3. <i>The Great Code</i>	153
4.3.1. Introducción.....	153
4.3.2. Teoría del lenguaje: Fases metafórica, metonímica y descriptiva.....	160
4.3.3. Tipología como teoría de la historia.....	190
5. ANATOMÍA DE UNA POÉTICA	207
5.1. Introducción (y polémica).....	207
5.2. Crítica histórica: Teoría de los modos.....	223
5.2.1. El concepto de historia literaria en Northrop Frye.....	223
5.2.2. Modos ficcionales.....	230
5.2.3. Modos temáticos.....	237
5.3. Crítica ética: Teoría de los símbolos.....	245
5.3.1. Fases literal y descriptiva.....	247
5.3.2. Fase formal.....	248
5.3.3. Fases mítica y anagógica.....	250
5.4. Crítica arquetípica.....	257
5.4.1. Teoría del significado arquetípico.....	262
5.4.2. Teoría de los <i>mythoi</i>	272
5.4.2.1. <i>The Mythos of Spring</i> : Comedia.....	278
5.4.2.2. <i>The Mythos of Summer</i> : Romance.....	282
5.4.2.3. <i>The Mythos of Autumn</i> : Tragedia.....	286
5.4.2.4. <i>The Mythos of Winter</i> : Ironía y sátira.....	290
5.5. Crítica Retórica: Teoría de los géneros.....	293
5.5.1. <i>The Rhythm of Recurrence</i> : Epos.....	302
5.5.2. <i>The Rhythm of Continuity</i> : Prose.....	306
5.5.3. <i>The Rhythm of Association</i> : Lyric.....	308
5.5.4. <i>Specific generic forms</i>	313
5.5.5. <i>The Rhetoric of Non-literary prose</i>	325
5.6. <i>Tentative conclusion</i>	327

6. CRÍTICA Y LITERATURA: LA ESCRITURA DE NORTHROP FRYE	329
6.1. Crítica-Literatura: Territorios fronterizos...	329
6.2. La Doble Visión de la crítica de Northrop Frye	337
6.2.1. La retórica visionaria en la escritura crítica de Northrop Frye.....	341
6.2.2. <i>Literalidad literaria o Metaphorical Literalism:</i> el oxímoron en la crítica literaria de Northrop Frye	353
6.3. Poderosas palabras: Hacia Una Síntesis Final..	362
 7. CONCLUSIONES.....	 387
 BIBLIOGRAFÍA.....	 395

1. INTRODUCCIÓN

En un reciente artículo de Robert D. Denham "Pity the Northrop Frye Scholar? *Anatomy of Criticism* Fifty Years After", publicado en 2009 en *New Directions from Old*, y presentado en la Universidad de Ottawa en 2007, el año en el que se cumplían cincuenta años de la publicación de la *Anatomy of Criticism* (1957), el autor realiza un recorrido por algunas de las críticas que Northrop Frye (1912-1991) ha recibido desde la publicación de su libro más emblemático hasta la actualidad.

En 1959 Sir Frank Kermode saludaba a la *Anatomy* como "a work of criticism which has turned into literature" (cit. en Denham, 2009: 16). M.H. Abrams, por su parte veía este estudio como "an example of wit criticism. It illustrated the free play of a richly stored mind, but its principles could not be confirmed" (Ibid, 2009: 16).

Por su parte Murray Krieger en *Northrop Frye in Modern Criticism* afirmaba que gracias a la *Anatomy* Northrop Frye:

"has had an influence -indeed an absolute hold- on a generation of developing literary critics greater and more exclusive than that of any one theorist in recent critical history. One thinks of other movements that have held sway, but these seem not to have developed so completely on a single critic -nay, on a single work- as has the criticism in the work of Frye and his *Anatomy*". (ed. Krieger, 1966: 1-2)

El prestigio académico e intelectual de la crítica de Frye ha conocido numerosos altibajos, y en este

sentido Robert Denham se lamenta de que muchos críticos no hayan sido capaces de valorar los logros de la crítica de Frye, y en particular de la *Anatomy*, un libro del que hasta la fecha se han vendido aproximadamente ciento cincuenta mil ejemplares. (Ibid, 17).

En un debate celebrado entre Terry Eagleton y Frank Kermode en 1985, ambos declaraban que "the only subject on which they could agree (...) was Frye's obsolescence" (cit. en Denham, 2009: 17). Eagleton además lanzaba la siguiente pregunta retórica: "Who now reads Frye?" (Ibid, 17). Frank Lentricchia, por su parte afirmaba en 1980 que veía a Frye como una "useless relic" (cit. en Denham, 2009: 20).

Igualmente en una reciente entrevista realizada en 2006 a Sir Frank Kermode, el crítico británico se expresaba de la siguiente manera:

"Think, for example, of Northrop Frye. Frye's is now a name that you never hear mentioned but which was then everywhere" (Ibid, 18).

La sensación de aislamiento académico no le pasó desapercibida al crítico canadiense, y en sus cuadernos personales se preguntaba por qué era tan respetado y al mismo tiempo se hallaba tan aislado:

"Why am I so respected and yet so isolated? Is it only because I take criticism more seriously than any other living critic?" (cit. en Denham, 2009: 22).

Denham toma el título de su artículo de una crítica realizada por Warren Moore al libro *Northrop Frye on Myth* de Ford Russell, sin embargo el que es probablemente el

máximo experto mundial en la obra de Frye añade un signo de interrogación al final, pues duda de que el autor canadiense sea una mera reliquia del pasado cuyo nombre hoy día apenas se menciona. Tanto Robert Denham como nosotros no pensamos que los estudiosos de la obra de Frye merezcamos ningún tipo de compasión (*Pity*).

Ante la perspectiva de estas valoraciones sobre la crítica de Frye, la respuesta a por qué realizar una tesis doctoral sobre la obra del crítico canadiense se vuelve necesaria. El artículo de Denham ofrece numerosos datos que dan cuenta de la relevancia e influencia de la crítica de Frye en nuestros días. El número de tesis sobre su obra redactadas hasta 2003 ascendía a un total de 192. Solamente en el año 2003:

"Frye was indexed as a subject in fourteen doctoral dissertations, the highest number for any year, and the majority of these have to do with topics treated in the *Anatomy* – Menippean satire, romance, genre theory, and typological imagery" (Denham, 2009: 23).

Northrop Frye sigue siendo además el motivo de Simposios Internacionales, como los celebrados en las Universidades de Ottawa y Navarra en 2007 para conmemorar los cincuenta años de la *Anatomy*.

El impacto de sus ideas ha tenido eco en otras tradiciones culturales. Así en julio de 1999 se celebró un Simposio Internacional en la Universidad de Mongolia Interior (República Popular de China), reflejo de que su crítica es capaz de trascender las fronteras de nuestro ámbito cultural occidental.

La Universidad de Toronto celebrará igualmente un Simposio Internacional en octubre de 2012, para

conmemorar el centenario del nacimiento del autor canadiense.

Por otro lado, en la primavera de 2012, las profesoras Germaine Warkentin y Linda Hutcheon, editarán un número especial de la revista *University of Toronto Quarterly*, en la que Frye publicó buena parte de sus artículos, con el sugerente título de "The Future of Northrop Frye: Centennial Perspectives"¹.

Así, a un año de cumplirse el centenario del nacimiento de Frye, esta tesis pretende sumarse al debate actual sobre las ideas de un autor sobre el que, a buen seguro, se va a seguir hablando en el futuro inmediato.

En nuestro trabajo de investigación hemos tratado de bosquejar y dilucidar lo que consideramos son las líneas maestras de la teoría literaria de Northrop Frye. Para ello iniciamos nuestra tesis doctoral con el epígrafe "Northrop Frye: Una Escritura Autobiográfica". En una entrevista realizada para la *Harvard Magazine* por Justin Kaplan éste sugería a Frye lo siguiente en relación a su obra: "The 'real me' may be the work, then, and not the person at all" (Grady, 2008: 316), a lo que el autor canadiense respondía lo siguiente:

"Yes, I think that is true. Somebody was in my office the other day urging me to write my autobiography. What I couldn't explain to him is that everything I write I consider autobiography, although nobody else would". (Grady, 2008: 316).

Para nosotros resulta revelador que Frye afirme que su obra es su autobiografía, pues sugiere un componente personal y subjetivo en su escritura que quizá contrasta

¹ Germaine Warkentin, comunicación personal, 2 Junio de 2011

con la percepción generalizada de su obra como una crítica organizada sistemáticamente que funciona como un perfecto engranaje donde todo encaja.

Así en nuestro segundo epígrafe hemos querido señalar aquellas experiencias vitales que hayan podido tener una repercusión en su escritura, y que de alguna manera hayan cincelado el diseño de su teoría literaria.

A la hora de ofrecer un contexto a su crítica literaria, hemos centrado nuestro análisis en tres ejes. En primer lugar, el impacto del *New Criticism* en la obra de Frye, por tratarse de una escuela crítica clave para entender la crítica literaria del siglo XX en Norteamérica. También hemos querido trazar una relación entre la poética de Frye y el poso romántico que encontramos en su crítica, dedicando una especial atención a William Blake, su particular mentor espiritual y poético, sin el cual no podemos descifrar las líneas maestras que articulan su obra. Y por último, hemos querido analizar la situación de los *English Studies*, cómo se fraguó el estudio académico de la literatura en el mundo académico anglófono, y qué aporta la obra de Frye a ese estudio. Ofrecemos también un apunte sobre los *Cultural Studies* y una confrontación de éste con la crítica de Frye.

Tras este segundo epígrafe, hemos dedicado una atención pormenorizada a tres estudios: *The Secular Scripture* (1976), *The Great Code* (1982) y *Anatomy of Criticism* (1957). En nuestra opinión, los planteamientos ofrecidos en estos tres estudios, nos permiten descifrar algunas de las claves que vertebran la crítica de Frye. De alguna manera, en estas tres obras se despliega el relato que Frye ha intentado componer a lo largo de su carrera. En *The Secular Scripture*, el autor canadiense analiza lo que él considera el núcleo estructural

primigenio de toda ficción, una escritura secular que parte, según la argumentación de Frye (y anteriormente de Blake), del Gran Código del Arte, que es la Biblia. Por ello hemos querido analizar cada uno de los capítulos que componen este estudio, de cara a dilucidar el comportamiento del *romance* en nuestra tradición cultural.

The Great Code (1982) es el libro que ha tratado más específicamente la relación entre la Biblia y la literatura. En el epígrafe dedicado a esta obra, hemos analizado la lectura personal que Frye lleva a cabo de la tipología y su aplicación a la Biblia. Las consecuencias de su concepción particular de la Biblia y su relación con una *literatura secular* (mi cursiva) se dejan ver a lo largo de su obra y constituyen un aspecto clave para entender su teoría literaria. Así hemos tenido en cuenta estudios de otros autores anteriores a *The Great Code*. Tal es el caso de la obra de Erich Auerbach que nos ha servido como punto de partida para analizar el concepto de tipología o figura. También hemos tenido en cuenta los primeros escritos de Frye, en los que ya se prefigura su particular concepción de la historia.

El quinto de nuestros epígrafes "Anatomía de una Poética" se ocupa de la *Anatomy of Criticism* (1957). Consideramos que la *Anatomy* funciona como un emblema de su crítica, y por tanto merecía una atención pormenorizada en la que también hemos querido señalar en especial la presencia de la tipología como uno de las estrategias interpretativas que impulsa y articula la arquitectura de su estudio más celebrado.

En el sexto y último epígrafe, "Crítica y literatura: La escritura de Northrop Frye", hemos tratado de señalar el fondo literario e imaginativo que impulsa la crítica literaria de Frye. Un aspecto que despliega

lecturas inesperadas y sugerentes de su escritura crítica.

Por último queremos expresar que en este trabajo intentamos presentar un análisis que participe de una característica que define a Frye, y es la unidad estructural y conceptual que recorre su teoría literaria. La crítica de Frye es en nuestra opinión un ejemplo fascinante de escritura unitaria. Nuestro análisis de la teoría literaria de Northrop Frye pretende hacer hincapié en los elementos que le otorgan dicha coherencia. Sin duda, sumergirse en la obra del crítico canadiense es quizá una de las experiencias más enriquecedoras y gozosas a las que se puede enfrentar el estudioso de la teoría literaria en la actualidad.

2. CONTEXTO E INFLUENCIAS

2.1. Northrop Frye: Una Escritura Autobiográfica

"Everything I write I consider autobiography, although nobody else would"¹.

Northrop Frye

"No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse".

La confesión: género literario María Zambrano

Quizá cualquier apunte biográfico sobre la vida del crítico canadiense Northrop Frye (1912-1991) debe tomar como punto de partida la primera de las citas que ofrecemos arriba. Cuando Frye afirma que considera su escritura como una suerte de autobiografía, podemos vislumbrar las líneas maestras que vertebran su poética. Una poética cuya arquitectura toma cuerpo a partir del marco mitológico y personal que Frye ha tratado de bosquejar a lo largo de su carrera como crítico literario. En este sentido, el propio Frye ha reconocido el carácter fundacional de las ideas primigenias surgidas

¹ En el volumen XXIV de las *Collected Works* que recopila las entrevistas realizadas a Frye, encontramos ésta realizada por Justin Kaplan para la *Harvard Magazine* donde el crítico reconoce el componente autobiográfico de su crítica literaria: "Yes, I think that is true. Somebody was in my office the other day urging me to write my autobiography. What I couldn't explain to him is that everything I write I consider autobiography, although nobody else would". (O'Grady, 2007: 316). Esta es una idea que hallamos en otras entrevistas: "As a critic he did not write for other critics; he wrote instead for the intelligent general reader (...). Northrop Frye once remarked to his biographer John Ayre that his work was really his biography" (...) (Cayley, 1992: x)

a partir de su infancia: "I have been more or less writing footnotes to the assumptions I acquired at the age of three or so ever since" (*NFN*, Spring 1989, 11)². La crítica de Frye da respuesta, pues, a ese deseo de cartografiar el mapa de ese universo mitológico al que se refiere incesantemente y que cristaliza en una escritura crítica que en ocasiones se ensancha y transita con elegancia en el territorio del discurso literario³.

Las implicaciones de que la autobiografía de un autor (según él mismo) se halle cifrada en su crítica literaria, afirmación que además compartía su biógrafo John Ayre⁴, son de lo más sugerentes, pues lo que Frye está afirmando es que sus experiencias personales cristalizan en su escritura. Y esto puede resultar paradójico, pues como sugiere Ayre:

In an odd way, the work of one of the most impersonal critics of this century has in fact been intensely personal. (Ayre, 1989: 4).

En este epígrafe además de señalar aquellas anécdotas biográficas que esclarezcan aspectos cruciales de su escritura, nos gustaría también configurar una

² Con estas iniciales (*NFN*) nos referiremos a lo largo de este trabajo de investigación a la *Northrop Frye Newsletter* cuya edición corrió a cargo de Robert D. Denham y el departamento de inglés de Roanoke College, y de la cual aparecieron diez volúmenes desde 1988 hasta 2002.

³ En uno de los muchos tributos publicados en la *Northrop Frye Newsletter* tras la muerte del crítico canadiense, Margaret Atwood se refería a la cualidad literaria de su prosa en los siguientes términos: "Pick up any of his books and what you will hear (not see, for he was enormously conscious of the oral and even musical values of the word) is a personal voice, speaking to you directly. Because of its style, flexibility and formal elegance, its broad range and systematic structure, his literary criticism takes its place easily within the body of literature itself". (*NFN*, Spring 1991, 4).

⁴ "I now agree with Frye's own contention that his work is his autobiography". (Ayre, 1989: 4).

suerte de mapa intelectual que dé cuenta de sus lecturas, experiencias estéticas y de sus conocidas epifanías o intuiciones a las que tantas veces se ha referido en sus libros, cuadernos o entrevistas, en los siguientes términos:

"I've spent nearly eighty years trying to articulate intuitions that occupied about five minutes of my entire life" (Denham, 2000b: 636)

Herman Northrop Frye nació en 1912 en Sherbrooke (Quebec) y se educó en Moncton. Su carrera como crítico literario comienza en los años treinta y se extiende hasta 1991, fecha en la que aparece su obra póstuma, *The Double Vision* (Denham, 2006: xvii-xviii)

Resulta llamativo que su carrera concluya con la publicación de dos libros sobre la Biblia, *The Great Code* y *Words with Power*, y la obra póstuma que hemos mencionado anteriormente, pues dejan entrever que la religión ocupa un lugar preponderante en su biografía. Así, el crítico canadiense ha descrito con frecuencia el contexto familiar en el que se educó en los siguientes términos:

"I was middle class in the sense that my father and mother always regarded themselves as middle-class people. There was no question of a working-class psychology with them. It was non-conformist in the sense that my mother's father had been a Methodist circuit rider, and there was a very strong evangelical religious streak in the family". (O'Grady, 2007: 794).

La formación religiosa metodista a la que alude en la cita es clave en la educación del crítico canadiense y en especial la figura de su madre, que juega un papel fundamental en este sentido, pues es ella quien le inculca dichos principios religiosos. La influencia del metodismo es tan decisiva que el propio Frye llegó a reconocer que "everything he has learned he has derived from either Blake or his evangelical Methodist background" (Ayre, 1989: 3-4).

El metodismo en el que Frye se formó era de un marcado carácter radical y en palabras de David Cayley:

It was a heritage he would transform but never forsake. The Methodism from which he came was both radical and authoritarian. (Cayley, 1991: 3).

Sin embargo, Frye se desharía pronto del carácter represivo de su formación metodista, tal y como se lo describía a su biógrafo:

"[I] remembered walking along St. George Street to high school and just suddenly that whole shitty and smelly garment [or fundamentalist teaching I had all my life] just dropped off into the sewers and stayed there. It was like the Bunyan feeling, about the burden of sin falling off his back, only with me it was a burden of anxiety" (Ayre, 1989: 44; cit. en Cayley 1992: 3-4).

En este sentido, la figura de William Blake, al que descubrió en su adolescencia (Salusinszky, 1987: 41), es clave en esta forma de entender la religión, pues fue gracias al poeta inglés que Frye entendió que "[he] was going to accept out of religion only what made sense to

me as a human being.(...) That was where Blake helped me so much" (Ayre, 1989: 45).

Cuando Frye se refiere al Metodismo, en la entrevista que le realiza David Cayley, afirma que se trata de "an approach to Christianity that puts a very heavy emphasis on the quality of experience" (Cayley, 199: 39-40). Frye considera que este énfasis en la experiencia única contrasta con el carácter recurrente del mito, el tejido imaginativo que otorga unidad a la Biblia:

"I think it was because of the emphasis on the uniqueness of experience I acquired so early that I realized the other half of this was the mythological pattern". (Cayley, 1992: 40)

En esa misma entrevista Frye reconoce que esta orientación del Metodismo puede dar cuenta de lo siguiente:

"That is one reason why I've always tended to think in terms of, first, a myth that repeats itself over and over again through time, and, second, the experience which is the response to it. (Cayley, 1992: 40)

El interés de Frye por lo que Deborah Shackleton, en una entrevista de 1981 aparecida en la revista *Descant* denomina "verbal arts", se remonta también al ambiente familiar en el que se educó, al que Frye se refiere como "verbal home":

"I think that all such things have to do with environmental influences that go back to infancy.

The home I was brought up in was certainly a verbal home. My grandfather was a clergyman, and being brought up in small towns that were not university towns at that time, I had a strong attraction to the ministry simply because that was the central sort of cultural symbol. While I came to feel that this was not my vocation, I did retain the feeling of commitment to the verbal area of expression" (O'Grady, 2007: 493).

En un recorrido por la vida del crítico canadiense creemos necesario referirnos a las lecturas formativas que influyen de manera decisiva en la crítica de Frye. En este sentido la obra de Oswald Spengler, *Der Untergang des Abenlande*, es fundamental, y su lectura inaugura la primera de una serie de experiencias epifánicas que han ido dando forma al pensamiento crítico literario de Frye y que son representativas de lo que Cayley denomina "The generation of thought from insight rather than analysis" (Cayley, 1992: 7).

La lectura de *The Decline of the West* dio lugar a la conocida epifanía de Edmonton, a la que Frye, en una charla radiofónica que tuvo lugar en 1955, se refería en los siguientes términos:

"A vision rather than a theory or a philosophy, and a vision of haunting imaginative power. Its truth is the truth of poetry or prophecy, not of science ... If it were nothing else *The Decline of the West* would still be one of the world's great romantic poems." (cit. en Ayre, 1989: 65)⁵.

⁵ Sobre el impacto de la obra de Spengler en Frye, resulta interesante considerar la entrevista de Imre Salusinszky: "The time when I first read Spengler, for example, knowing with every page I turned what a stupid, thick-skulled Teutonic ass

El impacto de esta obra en la crítica de Frye es crucial, pues las metáforas orgánicas que articulan la tesis de la obra de Spengler, y su visión cíclica de la historia perfilan la lectura que Frye lleva a cabo de la historia de la literatura.

"Nothing that happens in history is unique. Everything is part of turning cycles or mythical repetition. Everything in experience is unique."
(Cayley, 1992: 40).

Otra de las epifanías que marcan la formación del pensamiento crítico de Frye la hallamos tras la lectura del poema de William Blake *Milton*, una de las profecías más complejas del artista inglés. Durante la preparación de un ensayo que tenía que preparar sobre el referido poema se produjo la que conocemos como epifanía de Toronto, y en palabras de Frye, desde entonces "I've never been, as they say, the same since" (Cayley, 1992: 47).

Frye describiría este momento visionario a uno de sus profesores más admirados, Pelham Edgar, en los siguientes términos:

"At about two in the morning some very curious things began happening in my mind. I began to see glimpses of something bigger and more exciting than I had ever before realized existed in the world of the mind, and when I went out for breakfast at five-thirty on a bitterly cold morning, I was committed to a book on Blake". (Ayre, 1989: 92).

he was, and yet nevertheless fascinated by that kind of perspective." (Salusinszky, 1987: 41).

El libro al que se refiere es indudablemente *Fearful Symmetry*, y el germen de esta obra decisiva fue la epifanía de Toronto⁶. Lo que se fraguó además en aquella madrugada fue lo que Frye describe como la formación de un marco mitológico en el que la Biblia ocupaba un lugar central:

"the feeling of an enormous number of things making sense that had been scattered and unrelated before. In other words, it was a mythological frame taking hold". (Cayley, 1992: 47)⁷.

En el capítulo de influencias decisivas, no podemos olvidar la obra *The Golden Bough* de Sir James Frazer. Si bien la tendencia a asociar la crítica de Frye con la crítica mitológica era algo que exasperaba al crítico canadiense, es indudable que "[Frazer's] cyclic organization of seasons with its death and rebirth symbolism"(...) immediately excited him" (Ayre, 1989: 106).

Igualmente el T.S. Eliot de "Tradition and Individual Talent" (1919), uno de los ensayos que David Lodge define como "probably the most celebrated critical

⁶ Sobre la presencia crucial de Blake y la Biblia en la literatura inglesa, Frye afirma lo siguiente en la entrevista realizada por Salusinszky: "When I began here, I was trying to write a book on Blake and trying to teach Milton, and both of them being very intensely biblical poets led me to see something of the infiltration of the Bible into English literature". (Salusinszky, 1987: 41).

⁷ Ante la pregunta que le realiza Deborah Shackleton sobre su relación con la escritura, Frye vuelve a incidir en la importancia de su visión personal, del intento de describir el marco mitológico que desde su infancia toma forma en esa visión: "I'm really building everything around a highly personal vision, a vision that I think I've had since I was a child. Consciousness of it came in various stages. I suppose it began to take its present form in my undergraduate years at university". (O'Grady, 2007: 494)

essay in English of the twentieth Century" (Lodge, 1995:70), marca el pensamiento de Northrop Frye. Aunque el concepto de *order of words* provenga del poeta romántico Samuel Taylor Coleridge, resulta inequívoca la deuda que Frye tiene con Eliot cuando éste último afirma que:

"the whole of the literature of Europe from Homer (...) has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.". (cit. en Lodge, 1995: 72)

Durante su etapa de estudiante universitario en el Merton College de Oxford, Frye tuvo la oportunidad de asistir a algunas conferencias pronunciadas por C.S. Lewis. En *The Discarded Image*, una de las obras más destacadas de C.S. Lewis el crítico trataba de describir la imagen del mundo y la concepción del universo que servía de base a la literatura medieval y renacentista. Frye descubrió en la metodología de Lewis un enfoque "cosmológico"⁸ coincidente con su forma de entender la crítica literaria, y sobre todo con su posterior rechazo a una crítica basada en los juicios de valor:

"This cosmological approach is inherently foreign to evaluative criticism because it is based on objective sifting and grouping of basic elements". (Ayre, 1989: 132).

Y es que, por lo demás la dilucidación de ese modelo cosmológico del universo medieval llevada acabo por Lewis

⁸ El interés demostrado por Frye por la cosmología es conocido. En *Fearful Symmetry* se refiere a éste como "a literary art", que en el caso de William Blake "is a revolutionary vision of the universe transformed by the creative imagination into a human shape" (Frye, 1947: ii)

perseguía encaminar al estudioso de la literatura hacia "the symbolic core of literature and not repel him to the periphery with excessively picky historicism" (Ayre, 1989: 130). Tal y como Lewis afirmaba en el prefacio a *The Discarded Image*, una excesiva erudición histórica puede llevar al lector "fuera de la literatura propiamente dicha" (Lewis, 1997: 9).

Los ecos de esta orientación son evidentes en la crítica de Frye, con su interés denodado en describir el *mythological framework* en que se halla inscrita la literatura occidental, así como en llevar a cabo una crítica literaria que aleje al lector de enfoques periféricos como por ejemplo los que ofrecen historia a través de la literatura.

Otra de las lecturas que sin duda deben figurar en la biografía intelectual de Frye es sin duda *The Anatomy of Melancholy* de Robert Burton.

La definición del término anatomía que Frye ofrece en el glosario de *Anatomy of Criticism* nos ayuda a entender la concepción que subyace a su libro más emblemático:

"A form of prose fiction, traditionally known as the Menippean or Varronian satire and represented by Burton's *Anatomy of Melancholy*, characterized by a great variety of subject-matter and a strong interest in ideas". (Frye, 1957: 365)

En *A Natural Perspective*, Frye establece una interesante dicotomía en la que afirma que hay dos tipos de críticos literarios: *Illiad Critics* y *Odyssey Critics*:

That is, interest in literature tends to center either in the area of tragedy, realism, and irony,

or in the area of comedy and romance". (Frye, 1965: 1).

Frye considera que dado su interés predominante por el *romance*, él se consideraba un *Odyssey critic*. Sin embargo, como señala su biógrafo John Ayre, esto no es del todo cierto: "Because of Frye's early and pervasive interest in satire, this is not entirely true" (Ayre, 1989: 9). Y por supuesto si consideramos su interés en *The Anatomy of Melancholy*.

Por último, en el capítulo de lecturas y experiencias decisivas que han dado forma a la poética de Frye, nos gustaría referirnos a la tipología como elemento configurador de su teoría. En el prefacio a la biografía del crítico canadiense, John Ayre se hace la siguiente pregunta:

"Why in the late twentieth century was this scholar struggling to resurrect the arcane science of biblical typology, a vestige of the Middle Ages and the Renaissance? (Ayre, 1989: 2).

Tras publicar *The Great Code* (1982), Frye dedicaría los diez últimos años de su vida a la redacción de *Words with Power* (1990) y su título póstumo, *The Double Vision* (1991). En palabras de Cayley, en estos tres últimos estudios Frye "fleshed out ideas that had been embryonically present in his writing since *Fearful Symmetry*". (Cayley, 1992: 30)

Según aparece documentado en su biografía, su interés en esta *ciencia arcana* (mi cursiva) surge a partir de dos lecturas, además de William Blake. Por un lado un tratado sobre la iconografía de las catedrales francesas, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century*, de Emile Mâle y la lectura del

tratado filosófico de A.N. Whitehead *Science and the Modern World*.

El libro de Mâle "made clear that Gothic was a symbolic art following basic rules which had to be understood systematically. Typological notions showed up repeatedly in motifs which equated Old and New Testament figures" (Ayre, 1989: 109). Frye pudo experimentar en Fairfold (Gloucestershire), durante su estancia como estudiante en Inglaterra, un ejemplo de cómo la trama tipológica de la Biblia podía llegar a cristalizar en el diseño arquitectónico de la catedral de St. Mary's Church en Fairfold: "Frye was fascinated with how the Biblical outline could be set into architectural design" (Frye, 1989: 142).

Por ultimo, nos gustaría referirnos a Canadá, y el papel crucial que ocupa en la escritura de Northrop Frye. En la entrevista de Deanne Bogdan a la que aludíamos anteriormente, la autora define a Frye en los siguientes términos:

"You are a champion of cultural regionalism -you've said that "the more specific the setting of literature, the more universal its communicating power". (O'Grady, 2007: 792).

Quizá esta sea la razón por la que Frye rechazó moverse de la Universidad de Toronto, en la que impartió clase durante toda su carrera profesional, y también el motivo por el que rechazó trasladarse a Estados Unidos.

"When I encountered the university I realized that I wanted to spend my life there. I've always had a temperamental affinity with the Blakes that have stayed in one place rather than the Byrons who've

wandered. I understand very well how Emily Dickinson made it with just a hymn book and a dictionary" (O'Grady, 2007: 494)

Las referencias a los autores de los que habla Frye no son casuales. Frye, como Blake, permaneció toda su carrera en el mismo lugar y, al igual que Dickinson, encontró en la Biblia, el paradigma y la fuente del marco mitológico que ha dado forma, según su visión personal, a la literatura occidental.

En relación a la influencia de Canadá en la crítica de Frye, Cayley cita a la escritora Margaret Atwood que sugiere que:

"The size, the blankness, and the forbidding quality of the Canadian environment has something to do with your liking for taxonomies and large conceptual schemes" (Cayley, 1992: 123-4).

Frye admite que su tendencia a crear taxonomías y esquemas conceptuales pueda tener que ver con una tendencia obsesiva presente en la cultura canadiense:

"Canadians have been obsessed with communication, which took itself out in building bridges and railways and canals in the nineteenth century and in developing very comprehensive theories of communication, like Innis's and McLuhan's in the twentieth century" (Cayley, 1992: 123-124).

Quizá los esquemas y taxonomías presentes en la poética de Frye constituyen un trasunto teórico-literario de esa urgencia canadiense por trazar puentes, vías de tren, o líneas telegráficas, es decir por

impulsar las comunicaciones. La visión de la literatura de Frye podría describirse en los siguientes términos:

"It would be a rather shaky analogy, I imagine, but I have looked at literature always as a kind of overall pattern, just as Canada, when you see it on a map as one color, looks like an all-over pattern, even though it is actually a collection of isolated communities, or has been" (Cayley, 1992: 124)

Uno de los aspectos que más han marcado la carrera de Frye es su ambición de convertirse en escritor. La relación entre escritura creativa y escritura crítica es uno de los aspectos que trataremos en el último epígrafe por resultarnos altamente revelador. Como sugiere Ayre en su biografía:

"Once established in a real academic position, Frye was ironically prey to old ambitions to be a creative writer. (Ayre, 1989: 166).

Algunas de sus ficciones, "Affable Angels" o "The Resurgent", muestran preocupaciones coincidentes con su crítica literaria, y que tienen que ver con lo que Ayre denomina "an anxiety about cosmological coherence" (Ayre, 1989: 168).

Frye no consideró la vía de la ficción como la más adecuada para él, y siguió los consejos de su amigo E.J. Pratt:

"Pratt, himself a late starter, simply advised Frye to establish his name in critical writing and return to fiction later if he wanted" (Ayre, 1989: 168).

Coincidimos en este sentido con Ayre cuando afirma que hay una tensión sin resolver entre escritura crítica y escritura literaria que sin duda acompañaría a Frye toda su vida y marcaría su crítica literaria:

The ambivalence over "creativity", of criticism vs. "real" creative writing continued to be a source of doubt. Frye's later obstinate equation of criticism and fiction and poetry, which few ever accepted, obviously lay in this unresolved tension. (Ayre, 1989: 169).

En la misma entrevista de Deanne Bogdan a que aludíamos antes, ésta incide precisamente en este aspecto y le pregunta a Frye por qué alguien con su imaginación creativa (*creative imagination*) se convirtió en crítico en vez de poeta. Ante esa misma pregunta Frye había apuntado con anterioridad que su timidez, miopía o descoordinación física habían generado "a greater degree of self-consciousness" que le llevaron hacia la crítica. Frye, de manera reveladora, afirma en este sentido que:

"A critic works mainly with the left half of his brain. That was the way I always worked. And I used to steal metaphors from the right-hand side of the brain". (O'Grady, 2007: 801).

Esta explicación tan gráfica da cuenta una vez más de la fructífera relación entre crítica y literatura dentro de la escritura de Frye. La cualidad metafórica de su escritura se inserta en el sistema de taxonomías y esquemas que caracteriza a su crítica. En este sentido juega un papel esencial el carácter aforístico de la escritura de Frye. Los aforismos, como afirma Germaine

Warkentin, se hallaban recogidos en sus cuadernos personales, su taller literario:

"The notebooks were his workshop; composed of short, almost aphoristic entries, they range associatively over whatever literary and intellectual issue he was currently pondering (...) (Warkentin, 2006: xii-xiii).

El carácter discontinuo de sus aforismos alcanzaba en su crítica literaria el carácter de escritura continuada y sistemática, como ha reconocido en múltiples ocasiones: "My own writing is developed out of a number of discontinuous aphorisms" (O'Grady, 2007: 493)

Para concluir, el carácter creativo de su crítica queda referida en la introducción a *Words with Power* (1990), cuando se refiere al proceso de escritura de *Anatomy of Criticism*. Frye reconocía con la perspectiva ganada con los años que su crítica literaria podría ser tan creativa como la escritura producida por un novelista o un poeta:

"When I first began to write it I realized that criticism was something different from literature, because I myself was a critic and not a poet or novelist or dramatist. Yet I felt that I was no less 'creative' than those who were, creativity being an attribute of a writer's mind and not of the genres he happens to be working in" (Frye, 1990: 12)

2.2. Tres influencias en la crítica de Frye: *New Criticism*, la herencia romántica, y William Blake

2.2.1. Northrop Frye después del *New Criticism*

A la hora de analizar la obra crítica de Northrop Frye, así como las demás aportaciones críticas surgidas en el mundo anglosajón desde la segunda mitad del siglo XX, es necesario considerar la influencia ejercida por el *New Criticism*. Ya sea como reacción o como continuación a alguna de sus propuestas, lo cierto es que el *New Criticism* marcó de una manera determinante el itinerario teórico de los estudios literarios norteamericanos. En este punto nos ocuparemos de analizar y comparar las ideas del crítico canadiense a la luz de las aportaciones críticas de los *new critics*.

En la entrega de la *Kenyon Review* correspondiente a la primavera de 1950, Frye publicaba su artículo "Levels of Meaning in Literature" que más tarde incorporaría al *second essay* de la *Anatomy*. La *Kenyon Review* fue fundada por John Crowe Ransom en 1939, dos años antes de publicar *The New Criticism* (1941).

Tal y como relata Northrop Frye en uno de los diarios personales publicados en 2001 por la Universidad de Toronto con el título *Northrop Frye's Diaries: 1942-1955*, el 14 de marzo de 1950 el crítico canadiense asistió a una celebración en la residencia de A.S.P. Woodhouse. En aquel acto Frye coincidió con el crítico norteamericano M.H. Abrams, al que el crítico canadiense preguntó lo siguiente:

"I asked Abrams if being in the *Kenyon Review* would make me a new critic: I certainly can't claim to be

au courant in such matters" (cit. en Denham, 2006: xxxv).

Tres meses más tarde, tal y como Frye refleja en su diario, el crítico canadiense deja constancia de que en Estados Unidos es percibido como un "new critic":

"Evidently I'm now classed as a 'new critic' across the line, so some old goat who thinks all new critics are psychopaths is letting off a blast at English Institute Essays 1948" (cit. en Denham, 2006: xxv).

Según Denham, ésta es la referencia más temprana al *New Criticism* que hallamos en la obra de Frye (Denham, 2006). Una referencia que revela una cierta preocupación por parte de Frye a ser considerado como un integrante más de este movimiento crítico.

En cualquier caso, la deuda con el *New Criticism* es evidente en la obra de Frye. Quizá donde más evidentemente apreciamos la aportación *neocrítica* es precisamente en la *Anatomy*, en especial en el *second essay*. Al referirse a la fase literal del *second essay*, Frye afirma lo siguiente:

What is now called "new criticism", (...) is largely criticism based on the conception of a poem as literally a poem. It studies the symbolism of a poem as an ambiguous structure of interlocking motifs; it sees the poetic pattern of meaning as a self-contained "texture," and it thinks of the external relations of a poem as being with the other arts, to be approached only with the Horatian warning of *favete linguis*, and not with the

historical or the didactic. The word texture, with its overtones of a complicated surface, is the most expressive one for this approach. (Frye, AC: 82)⁸

Los ecos neocríticos se hacen sentir en este pasaje, al que por lo demás Frye se refiere en las notas finales de la *Anatomy* en los siguientes términos:

"The account of literal meaning given here [second essay] depends on I.A. Richards, Richard Blacmur, William Empson (ambiguity), Cleanth Brooks (literal irony), and John Crowe Ransom (texture) in particular. (Frye, 1957: 358)

La aparición de la *Anatomy* en 1957 suscitó sin duda interesantes expectativas en el seno de la crítica norteamericana. Una de las formas de demostrar que la crítica podía ser una estructura inteligible objeto de estudio consistía en ubicar al texto aislado -el que sería objeto de estudio para los *new critics*- dentro de estructuras arquetípicas y míticas más amplias que conforman un universo literario coherente y de sentido unitario. Frye nos recuerda incesantemente que la obra literaria en cualquiera de sus formas no es un ente aislado ni independiente de la tradición literaria a la

⁸ Denham sugiere una interesante correspondencia entre la terminología de Frye y una buena parte de los *new critics*: "Frye's distinction between assertive and hypothetic meaning is closely akin, for example, to opposition in Brooks between factual and emotional language; to I.A. Richards's emotive-referential dialectic; to the distinction in John Crowe Ransom between rational and poetic meaning (...) or, finally, to the procedure running throughout contemporary criticism, which attempts to separate poetic language from that of either ordinary usage or science on the basis of the more complex, ambiguous, and ironic meaning of the former" (Denham, 2006: xl).

que pertenece tal y como afirmaban los *new critics*; y al igual que el código cultural de una sociedad reaparece y se reencarna una y otra vez en cada individuo, el poema o la obra literaria recrea el Gran Código literario al que pertenece.

Recordemos en este punto la sintonía entre las ideas de Northrop Frye y la percepción de la literatura como presencia simultánea de T.S. Eliot así como también su concepto de tradición:

"The new baby is his own society appearing once again as a unit of individuality, and the new poem has a similar relation to its poetic society" (Frye, 1957: 97).

La postura de los *new critics* y la de Northrop Frye frente al objeto de estudio -la obra literaria aislada para aquéllos, y el orden de palabras (*order of words*) que conforma el universo literario para éste- marca pues la primera desavenencia teórica entre ambos.

Se ha comentado en varias ocasiones que entre las motivaciones del *New Criticism* se encontraba la de democratizar la crítica, la de adecuarla a la nueva realidad académica norteamericana sirviéndose de un enfoque ahistórico que permitiese el fácil acceso a la obra literaria. Sin embargo como señala Frank Lentricchia en *After the New Criticism* (1980), este enfoque abierto y democrático resultó ser un intento fallido a juzgar por las impresiones de los estudiantes que lo experimentaron:

"too many generations of students came out of new-critical classrooms convinced that their teachers possessed knowledge of the "hidden" meanings of

texts to which there was no systematic and disciplined access" (Lentricchia, 1980: 5).

En este sentido en la *Anatomy of Criticism* abundan las referencias al *New Criticism* en las que éste aparece implícitamente vinculado a las doctrinas del arte por el arte (Lentricchia, 1980). Para Frye, tanto las doctrinas del arte por el arte y el *New Criticism* son un tipo de aprendizaje delicado ('delicate learning') dirigido a una élite o 'mandarin caste' donde la crítica:

"is restricted to ritual masonic gestures...and cryptic comments...of an understanding too occult for syntax" (Frye, 1957: 4).

Esta impermeabilidad hacia la sintaxis, que señala Frye, confirma en cierta manera el fracaso de los *new critics* en su intento de democratizar y hacer accesible la crítica literaria. Por tanto, tal y como ha señalado Geoffrey Hartman, una de las motivaciones fundamentales en la obra de Northrop Frye será precisamente: "to democratize criticism and demistify the muse" (Krieger, 1966: 110).

El tratamiento que de la Historia hacen los *new critics* inaugura un camino ampliamente transitado en la teoría literaria contemporánea: la búsqueda de un discurso literario autónomo, que prescinda tanto de la historia como de otros enfoques externos a la literatura (Lentricchia, 1980). En el caso de los primeros no hay interés por los contextos histórico, biográfico o intelectual, y en nombre de las falacias intencional y afectiva dejan de interesar la intención del autor y el efecto emocional que sobre el lector tiene un poema. El poema es un foco de tensiones, ambigüedades, paradojas e

ironías que alcanza una determinada unidad, y como tal unidad éste es el centro de gravedad de todo análisis ("A poem must not mean/But be") como reza a modo de lema neocrítico el conocido poema de Archibald MacLeish 'Ars Poetica' (Selden y Widdowson, 1993). Mientras que lo que intenta ofrecer la poética de Frye es una historia intrínseca de la literatura desligada de los planteamientos que ofrecen historia a través de la literatura (Hamilton, 1990: 52).

Como consecuencia, el punto de partida del *New Criticism* y el crítico canadiense es el mismo: el estudio de la especificidad de la literatura; mientras que el procedimiento y la orientación son radicalmente opuestos: la producción crítica de los *new critics* no busca lo que Frye denomina una "intelligible structure of knowledge".

Frye aboga a lo largo de su obra por impulsar una suerte de historia intrínseca de la literatura, algo que se aprecia, como veremos más adelante, en el *first essay* de la *Anatomy*.

Esta visión del universo literario como estructura coherente que posee en su interior su propia temporalidad o historicidad es, a nuestro parecer, una de las aportaciones más originales del pensamiento crítico de Northrop Frye pero también es uno de los planteamientos que más críticas ha recibido. Y esto se debe en parte a que la concepción histórica de Northrop Frye representa una sutil huida de la Historia (con mayúsculas) que desde la aparición del *New Criticism* ha caracterizado los planteamientos de algunos críticos literarios contemporáneos, especialmente en el ámbito crítico anglonorteamericano (Lentricchia, 1980).

Hay que decir que esta huida de la historia que señalamos arriba entraña una especie de concepción metafísica de ésta que en el caso de Frye, bebe de

fuentes tan aparentemente dispares como William Blake, Giambattista Vico o Oswald Spengler por citar algunos ejemplos, si bien todos ellos comparten una visión cíclica de la historia que tiene su correspondencia en los planteamientos críticos de Northrop Frye.

Para concluir nos gustaría destacar que consideramos que la crítica de Frye muestra una deuda clara con el *New Criticism*, a pesar de sus desavenencias, si bien no creemos que Frye deba ser clasificado, como se apuntaba al comienzo, como un *new critic*. Es claro que Frye acepta aspectos como "[the new critics] assumptions of literary autonomy and poetic unity" (Denham, 2006: xlii) o que "the poetic use of language is different from its other uses" (Ibid: xlii). Sin embargo, como también ha señalado Robert D. Denham, el crítico canadiense supo ver las limitaciones y excesos de este movimiento crítico. Para Frye, "the New Critics deprived the literary work of any sense of context, even the historical context of the documentary critics" (Ibid: xlii). Con lo que fracasaban en la dilucidación de la trama (que bien podríamos llamar *order of words*), que para Frye sí conecta las diferentes obras que forman nuestra tradición literaria. Pero quizá la principal limitación del *new criticism* pudiera ser la de que "the emphasis on poetic texture tended to exclude poetic structure" (Ibid: xlii).

Quizá, en este sentido, *Anatomy of Criticism* se postula como un libro de su época, que recoge algunas aportaciones valiosas del *New Criticism*, a la vez que intenta transcender sus limitaciones. Precisamente una de las principales aportaciones de la *Anatomy* bien podría ser: "its emphasis on literary structure and on the larger context of literature as a whole, the conventions of which link literary works to each other" (Ibid: xlii).

2.2.2. La herencia romántica

En *Fables of Identity*, Northrop Frye afirmaba que el movimiento romántico fue:

"so decisive as to make everything that has been written since post-Romantic, including, of course, everything that is regarded by its producers as anti-Romantic" (Frye, 1963: 3)

La herencia romántica es indiscutible en la poética de Frye, algo que evidencia por ejemplo el papel que la idea de la imaginación tiene en su teoría: "the keystone of Frye's theoretical arch" (Denham 1978: 152) y que Frye, en palabras de Jonathan Hart, "places the imagination at the centre of his theory of literature" (Hart, 1994: 23). Esta herencia es en gran medida el resultado de la particular influencia que ejerce el poeta inglés William Blake, el cual se postula como una especie de mentor y padre espiritual que hace las veces de *poeta theologus* (Muñoz Valdivieso, 1995: 86; Cuesta Abad, 1997: 152) y que da forma e inspira gran parte de los planteamientos teóricos del crítico canadiense: "I've learned everything I know from Blake" (cit. en Muñoz Valdivieso, 1995: 86) afirmó Frye en una ocasión. O como afirma el crítico Jonathan Hart "what one might call the emanation of Blake" sustenta "[Frye's] vision of literature and criticism" (Hart 1994: 177).

Tratar sobre la influencia que el pensamiento y la estética románticos tiene en la crítica de Frye nos obliga, de alguna manera, a volver al epígrafe anterior y a las conclusiones alcanzadas. En dicho epígrafe aludíamos a la forma en que el *New Criticism* trazaba una línea divisoria entre el lenguaje literario y los demás

tipos de lenguaje en aras de una autonomía de aquél, como corresponde a una poética formalista. En este sentido Frye reclamaba la misma independencia para el lenguaje literario aunque con varias matizaciones, y distingue la literatura de:

"...descriptive or assertive writing which derives from the active will and the conscious mind, and which is primarily concerned to 'say' something" (Frye, 1957: 5).

Para Lentricchia esta separación entre el discurso literario y el resto de discursos, tenía su origen en la distinción romántica entre símbolo y alegoría (Lentricchia, 1980: 6). En este sentido, resulta esclarecedor considerar la definición que nos ofrece Samuel Taylor Coleridge de ambos términos. Para el poeta inglés el símbolo "partakes of the reality which it renders intelligible" (Abrams, 1986: 410) mientras que la alegoría consiste en: "a translation of abstract notions into a picture language" y es en última instancia "unsubstantial" (Abrams, 1986: 410).

El discurso poético -sede natural del símbolo o la imagen-, desde un punto de vista ontológico participa de la realidad y la revela (recordemos el concepto de "translucence" de Coleridge) y no nos remite a nada externo porque a través del símbolo participamos -esto es, somos parte- de la realidad, con lo que desaparece la distinción entre sujeto y objeto; el discurso no literario (al que pertenece todo lenguaje abstracto como, por ejemplo, el lenguaje científico) funciona como la alegoría, es decir, nos remite a un mundo objetivo, externo al discurso, y que nos recuerda la escisión que existe entre el individuo y el mundo.

Los ecos de esta distinción los encontramos en la teoría y práctica poéticas de numerosos poetas y críticos posteriores al movimiento romántico, como Stéphane Mallarmé y W.B. Yeats o T.S. Eliot, Cleanth Brooks y el propio Northrop Frye (Lentricchia, 1980). En la *Anatomy* los ecos de Coleridge se dejan oír en la "Theory of Symbols" cuando Frye señala las dos orientaciones interpretativas que impulsa la forma simbólica: una es externa (*outward or centrifugal*) y va de las palabras a las cosas, y la otra es interna (*inward or centripetal*) y a través de ella elaboramos un significado a partir de patrones verbales (Frye, 1957). En el discurso literario coinciden las dos orientaciones, pero en última instancia el significado se alcanza a partir de la orientación centrípeta o interna: "the final direction of meaning is inward" (Frye, 1957). Es en este sentido clara la conexión entre la idea de símbolo de Coleridge y la teoría de los símbolos del propio Frye.

La posición de Northrop Frye respecto al genio poético tan ensalzado en el pensamiento romántico, es otro de los aspectos de su poética que debemos analizar. Para Frye no es el poeta como ente aislado el que está dotado de una capacidad poética excepcional que le sitúa en un lugar privilegiado dentro de su sociedad. El poeta es miembro de una comunidad de poetas dotados de una facultad especial: "a total body of vision that poets as a whole class are entrusted with" (Frye, 1957: 55). Estos son en su conjunto el servomecanismo de un código o sistema que se expresa a través de ellos y al cual están sometidos. Tal y como lo expresa Frank Lentricchia, para Northrop Frye:

"literary expression is...the function of a system,
a literary universe which is the source of all

models of expression, and to which the self submits in order that it may be permitted to speak" (Lentricchia, 1980: 10).

De esta manera, Frye sitúa el sistema que conforma la literatura en un lugar privilegiado que está incluso por encima del poeta -o la comunidad de poetas- cayendo en una suerte de mistificación de la literatura (que justamente el propio Frye había criticado en los *new critics*). Si la literatura como sistema se expresa a través del poeta, habrá que preguntarse qué grado de responsabilidad tiene el poeta en su creación individual, y hasta qué punto se puede decir que una obra es original. Frye resuelve el problema de la originalidad invirtiendo su sentido y jugando con la etimología de la palabra:

"Originality returns to the origins of literature, as radicalism returns to its roots" (Frye, 1957: 97-98).

O también:

"The possession of originality cannot make an artist unconventional, it drives him further into convention obeying the law of the art itself, which seeks constantly to reshape itself from its own depths..." (Frye, 1957: 132).

La originalidad nos remite a la convención y al género literario, que regulan el funcionamiento de ese vasto universo literario que se expresa a través del poeta. Un universo literario (una especie de Logos) que es agente primigenio de toda creación, que niega en

cierto sentido la autoría de la obra al poeta y que evoca fielmente las teorías sobre la creación poética "defendidas" por Shelley en su *Defence of Poetry*:

"A man cannot say, "I will compose poetry". The greatest poet even cannot say it: for the mind in creation is as a fading coal which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness: this power arises from within,...and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure" (Abrams, 1986: 788).

Para Shelley, la expresión poética surge de dentro, impulsada por "some invisible influence" y su naturaleza es impredecible o "unprophetic". El universo literario que se expresa a través del poeta escogido, es una suerte de fuerza inconsciente que procede de las cavidades profundas de la mente del poeta.

Tanto para el crítico canadiense como para el poeta inglés la creación de un poeta está sujeta a fuerzas que no controla. En este sentido Shelley en el mismo tratado citado anteriormente nos recuerda que: "Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will" (Abrams, 1986: 788). Afirmación ésta que además de negar el papel de la voluntad o la intención en la creación poética, redonda una vez más en el hábito romántico de separar el lenguaje literario de otro tipo de discursos y que como vimos antes, Frye adapta a su poética.

Es importante en este punto señalar que no todos los exponentes del pensamiento romántico comparten las ideas que defiende Shelley a propósito de la creación poética.

Tal es el caso de Wordsworth o Coleridge, que sí

atribuyen una intención consciente en la creación poética. En el caso de Coleridge la intención consciente ("conscious will") coexiste con las fuerzas inconscientes a las que se refiere Shelley, en una suerte de equilibrio. Coleridge lo expresa de la siguiente manera en su conocida definición de los tipos de imaginación que aparece en su *Biographia Literaria*:

"the primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception...The secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still with the primary in the kind of its agency..." (Abrams, 1986: 396).

Esta intencionalidad poética o "conscious will" que reconoce Coleridge en el proceso creativo, tendrá su correlato en los planteamientos críticos del *New Criticism*, pues a pesar de las falacias que denuncian y de su interés exclusivo en el texto poético como unidad, los *new critics* nunca negaron el importante papel que desempeña en la creación la intencionalidad consciente o "conscious will" a la que se refiere Coleridge (Lentricchia, 1980).

Este reconocimiento de la intencionalidad del poeta humaniza de alguna manera al *New Criticism*, pues admite la responsabilidad que éste tiene en la creación poética. No sucede igual en la poética de Northrop Frye, que está en este sentido más cerca de los planteamientos de Shelley o de las poéticas estructuralistas -pensemos en lo cerca que se encuentra la *langue* de los estructuralistas del universo literario de Northrop Frye- en las que como se ha señalado antes, el creador parece estar sujeto a las veleidades de un sistema que le

precede, o en el caso de Shelley, a fuerzas que no controla.

2.2.3. La poética de William Blake

“En metafísica, imaginar bien es ver bien; incluso en física, si no se imagina sólo se ve a medias; quien no sabe imaginar, no muestra nada con claridad y nada da a conocer. La esencia y el ser de la materia misma son por entero intelectuales.”

Sobre Arte y Literatura, Joseph Joubert

A la hora de analizar la obra del crítico canadiense es inevitable referirse al poeta del que Frye aprendió todo lo que sabía, según sus propias palabras, sobre teoría literaria. El propio Northrop Frye reconocía en una entrevista haber intentado describir a lo largo de su carrera el marco mitológico en que Blake estaba inmerso, (Cayley, 1992: 51). Este marco no es otro que el de la Biblia como mito y como visión arquetípica de la existencia humana. Y en él Frye encuentra la coherencia necesaria para desarrollar una gran cantidad de conceptos desarrollados tanto en su método crítico como en su visión de la literatura.

2.2.3.1. El concepto de visión en Blake

A continuación nos referiremos al papel que desempeña en Blake la “visión” en cuanto vehículo de

acceso epistemológico a la obra artística, tanto en un sentido creativo como empírico. En la entrevista de Cayley, Northrop Frye, nos ofrece una definición de lo que significaba para Blake, el término visión: "[Blake] meant the capacity to live with one's eyes and ears in what he calls a spiritual world. It was not a world of ideas, it was not a Platonic world, it was a physical world in its organized form (...). In other words, it was his world of poetry and painting" (Cayley, 1992: 54-55).

En este mundo espiritual sólo es posible "ver" y "oír" a través de la imaginación. Según William Blake, la imaginación es el elemento a través del cual aflora el componente divino del hombre. En este sentido lo que Blake hará es identificar a Dios con la vida imaginativa del hombre; según sus propias palabras: "The Eternal Body of Man is The Imagination, that is, God himself..." (Frye, 1947: 30).

La imaginación y la creatividad nos eleva por encima de nuestra condición humana, y nos permite el acceso a un mundo eterno donde todo es visión: "In Eternity All is Vision" (Frye, 1947: 30). Según William Blake, este mundo eterno en el que todo es visión y hacia el que se accede por medio de la imaginación, "manifests itself in [man's] Works of Art" (Frye, 1947: 30). Y la obra de arte, en tanto producto imaginativo, nos proporcionará una visión unitaria de la experiencia y la existencia humanas. (Frye, 1947).

Para William Blake el mundo de la visión que nos proporciona la obra artística será el nivel de existencia más completo, en relación con los otros dos mundos en que la experiencia humana se puede desenvolver. En Blake encontramos los siguientes niveles de existencia:

There are three [worlds]: the world of vision, the world of sight and the world of memory : the world we create, the world we live in and the world we run away to. The world of memory is an unreal world of reflection and abstract ideas; the world of sight is a potentially real world of subjects and objects ; the world of vision is a world of creators and creatures." (Frye, 1947: 26)

Estos tres mundos que postula William Blake, resumen los tipos de existencia humana que señala el poeta inglés a través de lo que Northrop Frye su teoría del conocimiento, sin la cual es incomprensible el concepto de "visión" en Blake, pues como tal, el concepto de "visión" se forma a partir de la reacción hacia los planteamientos filosóficos de la época, especialmente de Bacon, Newton y Locke. El principal desencuentro entre Blake y los filósofos de su época se halla en que estos consideraban al individuo como un sujeto completamente separado del objeto ("the world of subjects and objects"), mientras que Blake sostenía que tal separación no existe, antes bien, se produce una fusión entre ambos ("world of creators and creatures") (Frye, 1947)

La teoría del conocimiento que Blake plantea va a ser más afín a los planteamientos de filósofos como Berkeley, especialmente en su concepción sobre la naturaleza mental de la realidad, que el filósofo irlandés ilustra con el siguiente lema: *esse est percipi*; o lo que es lo mismo, "ser es ser percibido" (Frye, 1947). Este "ser es ser percibido" conecta directamente con las ideas de Blake sobre la fusión del sujeto y el objeto, ya que para poder constituirse en "ser" algo o alguien deberá ser percibido; esto es, es necesario un sujeto creativo, para que un objeto alcance su existencia

como tal, de lo contrario ninguna de las dos partes llega a tener existencia real. En este punto es donde el concepto de "imaginación" entraría en escena, ya que siguiendo el desarrollo lógico anterior, el sujeto "es" porque "percibe" e interioriza algo que está fuera de él física pero no mentalmente. Además cuando esa percepción es creativa, es decir cuando aflora el componente imaginativo del ser humano, está teniendo lugar el fenómeno visionario, es decir tenemos acceso a un mundo eterno ("world of creators and creatures") que creamos a través de nuestra percepción imaginativa de la realidad. En este sentido es aclaratoria la siguiente definición que nos ofrece Frye sobre en qué consiste un visionario:

"A visionary creates, or dwells in, a higher spiritual world in which the objects of perception in this one have become transfigured and charged with a new intensity of symbolism...It is a perceptive rather than a contemplative attitude of mind" (Frye, 1947: 8).

Como hemos comentado anteriormente el arte es un vehículo de revelación visionaria, y para Blake la visión que proporcione una obra artística será más real (y por tanto más valiosa) cuanto más unitaria sea su percepción. Esta percepción unitaria y real dependerá de la cantidad de energía imaginativa que se haya empleado tanto en la creación artística como en la percepción de ésta. Para entender esta concepción del arte, es muy ilustrativo el siguiente ejemplo de Blake:

"`What' it will be question'd, when the Sun rises,
do you not see a round disk of fire somewhat like a
Guinea?" O no, no, I see an Innumerable company of

the Heavenly host crying, "Holy, Holy, Holy is the Lord God Almighty". (Frye, 1947: 21).

Según nos aclara Frye, la percepción del sol que tiene aquí Blake, esto es, "an Innumerable company of the Heavenly Host crying, "Holy, holy, holy is the Lord God Almighty", es más real y más unitaria que aquella percepción que tan solo ve el sol como "a disk of fire somewhat like a guinea", ya que en el primer acto perceptivo hay un mayor componente imaginativo y metafórico, que el que se da en el segundo acto. (Frye, 1947).

En este apartado hemos introducido el término "visión" y sus consecuencias epistemológicas. En el siguiente apartado será necesario tener en cuenta tanto el fenómeno visionario como su carácter unitario, cuando examinemos ambos aspectos en el marco mítico que proporciona, según Blake, la visión arquetípica más completa de la existencia humana.

2.2.3.2. La Biblia como visión arquetípica de la existencia humana

Para poder entender el pensamiento poético de William Blake, es necesario adentrarse en la visión que el poeta inglés tiene de la Biblia. Para Blake, los textos bíblicos se desenvuelven dentro de un marco mítico o narrativo de carácter unitario que proporciona una visión arquetípica de la existencia humana (Frye, 1947). El perfil de dicha visión arquetípica del hombre lo resume Blake en las siguientes fases: "creation, fall, redemption and apocalypse" (Frye, 1947). Este es, según

Blake, el tejido arquetípico sobre el que se inscribe el relato bíblico.

Esta visión arquetípica de la Biblia va a ser fundamental para los posteriores planteamientos teóricos de Frye, ya que la unidad -y dicho sea de paso el *order of words*- que Blake señala en la Biblia, es la misma que perseguirá Northrop Frye en la Literatura occidental, y es la misma que hemos sugerido anteriormente al referirnos a su libro *The Secular Scripture* y a la idea en él contenida de que la Biblia proporciona el universo imaginativo y mitológico (en forma de relato arquetípico, no lo olvidemos) que encontramos en la Literatura europea. Por tanto podemos afirmar que el fundamental hallazgo, o si se prefiere intuición, de William Blake va a prefigurar la dirección que toma la poética de Frye.

Como sugeríamos antes, para Blake el relato bíblico se encuentra inscrito en el esquema: "creation, fall, redemption and apocalypse" y como tal configura un modelo arquetípico que formaría el Gran Código del Arte: "The Old & New Testaments are the Great Code of Art"; esto es, el modelo arquetípico sobre el que se construye el relato bíblico es la referencia última, y el modelo verbal primigenio que codifica todo arquetipo, narración y metáfora, que

encontremos figuralmente en la obra literaria.

Blake considera que la "Palabra de Dios" contenida en la Biblia "is the aggregate of works of inspired art, the Scripture written by the Holy Spirit which spoke by the prophets" (Frye, 1947: 108). Es decir que los textos bíblicos, sin perder su carácter sagrado, se erigen en textos de naturaleza poética que ofrecen la visión más reveladora y completa de la existencia humana a través del conjunto de arquetipos, narraciones, metáforas e imágenes que recorren cada uno de sus episodios. En este

sentido la Biblia, al igual que sucede con las obras artísticas, es un producto imaginativo que comparte con éstas la misma finalidad: la visión o revelación.

"Vision is the end of religion...Art because it affords a systematic training in this kind of vision, is the medium through which religion is revealed. The Bible is the vehicle of revealed religion because it is a unified vision of human life and therefore as Blake says, "the Great Code of Art." (Frye, 1947: 45).

Blake va a tomar la Biblia como el principal marco mitológico que su tradición cultural recrea constantemente. Sin embargo no sitúa el valor mítico y narrativo de la Biblia por encima de otras tradiciones culturales y mitológicas, antes bien reconoce que toda narración mítica y todo tejido arquetípico apuntan a las mismas visiones y revelaciones que nos descubre la Biblia (Frye, 1947). Blake comenta en este sentido:

The Antiquities of every Nation under Heaven, is no less sacred than that of the Jews...How other antiquities came to be neglected and disbelieved, while those of the Jews are collected and arranged, is an enquiry worthy both of the Antiquarian and the Divine.(Frye, 1947: 110).

La palabra de Dios y lo imaginativo arraiga en cualquier tradición cultural, aunque no todas las visiones que conforman "la Palabra de Dios" quedan recogidas por tradiciones escriturales tan ricas y sólidas como la tradición judía, tal y como sugiere Blake en la anterior cita. Por esta razón, según nos dice Frye,

el poeta inglés es sumamente consciente de que "while "the Old & New Testaments are the Great Code of Art", to regard them as forming a peculiar and exclusive Word of God is a sectarian error, the same one that the Jews made..." (Frye, 1947: 110). Antes bien:

"There are many great visions outside the range of the Bible, such as the Icelandic Eddas and the Bhagavadgita, almost equally faithful to the central form of the Word of God, and the Bible no less than Classical legends comes from older and more authentic sources... older Scriptures still from which the Bible itself has been derived" (Frye, 1947: 110).

La Biblia es para Blake constituye un paradigma que muestra la visión arquetípica de la existencia humana más valiosa de nuestra tradición cultural. Y es un paradigma que pudo conservarse por escrito al desarrollarse en un ámbito cultural que gozaba de una importante tradición escritural. El hecho de que la musa que inspira las grandes narraciones míticas de otras culturas no hubiera aprendido a escribir en el momento en que esas narraciones se concibieron, no implica que dichas culturas no hayan alcanzado visiones tan valiosas o más que las que en nuestra tradición cultural encontramos en la Biblia. Blake es consciente pues de que "the Bible does not exhaust the Word of God" (Frye, 1947: 110). De lo que se deduce que no toda la Literatura occidental se codifica a partir de ese Gran Código que para Blake es la Biblia, por más que de ella provengan la gran mayoría de narraciones, arquetipos e imágenes. En este sentido Frye nos dice:

"This feeling that the Bible does not exhaust the Word of God accounts for the phenomenon of what we may call contrapuntal symbolism, that is, the use of un-Christian mythology, usually Classical, to supplement and round out a Christian poem." (Frye, 1947: 110).

La visión arquetípica de la Biblia articulada en: "creation, fall, redemption and apocalypse", será pues el paradigma mítico que intentará recrear la literatura occidental. En las páginas finales de *Fearful Symmetry*, Frye se refiere a la recreación de la visión arquetípica de la Biblia que lleva a cabo Blake en su propia obra poética (Hamilton, 1990: 41). Para el poeta inglés dicha recreación arquetípica consistirá en: "an archetypal vision, which all great art without exception shows forth to us" (Frye, 1947: 418). Aquí, como en muchas otras ocasiones, el pensamiento poético de Blake se funde con el de Frye (Muñoz Valdivieso, 1995: 56), como veremos más adelante, y en especial descubrimos un planteamiento similar en cuanto al papel decisivo del arquetipo a la hora de descubrir un orden de palabras en las obras literarias que conforman nuestra tradición cultural. A estas alturas de nuestro estudio parece ser que el poder cohesivo y unificador del arquetipo se erige en principal elemento explicativo del orden que Frye descubre en dos diferentes territorios: La Literatura y la Crítica.

2.3. De los *English Studies* a los *Cultural Studies*

2.3.1. *English Studies*

A la hora de abordar este estudio sobre la teoría literaria de Northrop Frye hemos considerado pertinente referirnos a la situación en la que se encontraban los estudios académicos de literatura y crítica en el mundo anglosajón, los *English Studies*, antes de que Northrop Frye comenzara su andadura como crítico literario. Podemos decir sin temor a equivocarnos que en la vasta producción crítica de Northrop Frye hay implícita una fervorosa defensa de los *English Studies*, en la medida en que éstos sean capaces de constituir un corpus coherente que permita un acercamiento científico al estudio de la literatura y la crítica (Hamilton, 1990: ix). Esta defensa entronca con una tradición anglosajona de sucesivas defensas que va desde Sir Philip Sidney, pasando por Percy Bysshe Shelley y se consolida en Northrop Frye. Debemos tener en cuenta el momento en que el crítico canadiense escribe sus libros más emblemáticos para entender por qué considera necesaria una aguerrida defensa de la literatura y de la crítica literaria, dentro de un marco más amplio denominado *English Studies*. Las palabras de M.H. Abrams ilustran de una manera certera esta idea: "a book of humanistic inquiry is written not only from a particular conceptual perspective, but also from within the temporal perspective, the climate of values and opinions, of the age in which it is composed" (cit. en Hamilton, 1990: x). Una idea que el propio Frye corrobora cuando dice que "nothing written or spoken is timeless or without an immediate social context" (cit. en Hamilton, 1990: 228).

Esta idea da sentido a este apartado, y apunta de manera quizá irónica una orientación histórica en la poética del crítico canadiense, algo que contrasta con la acusación de poética antihistórica o ahistórica que ha recibido la teoría literaria de Frye, y que vimos en el epígrafe anterior. Esa ausencia de contexto histórico que han postulado críticos como Lentricchia, ha llevado a este último a realizar afirmaciones como la que viene a continuación:

"[Frye] places literature within a literary society, and the history of literary society, never within a broader social context" (Lentricchia, 1980: 9).

Sin embargo aunque consideramos acertada la idea de Frank Lentricchia de que Frye revela y da forma a una sociedad literaria que aparentemente puede parecer ajena a la sociedad extraliteraria, también consideramos que su poética quizá hubiera alcanzado otra dimensión de haber sido impulsada en un momento histórico distinto al que lo hizo. En este sentido, debemos tener en cuenta dicho contexto, y en especial el contexto académico en el que se plantea la necesidad de un estudio organizado de la literatura inglesa. Como señala A.C. Hamilton la historia del estudio académico de la literatura inglesa (*English Studies*) es el resultado de la institucionalización del estudio del área de conocimiento que constituía la crítica literaria y que tuvo lugar en el período que iba desde 1920 a 1950. Un período en el que para algunos estudiosos se sientan las bases de la crisis que aqueja a los *English Studies* en la actualidad (Hamilton, 1990: 7).

El estudio académico de literatura inglesa en el Reino Unido se topó con innumerables obstáculos. Como

caso ilustrativo podemos citar la polémica surgida en 1887 en la *School of Modern European Languages* de Oxford, donde uno de sus más eminentes profesores Edward A. Freeman apelaba a la imposibilidad de enseñar literatura:

"All things cannot be taught; facts may be taught; but surely the delicacies and elegances of literature cannot be driven into any man: he must learn to appreciate them for himself..." (cit. en Hamilton, 1990: 8).

La idea que subyace a esta declaración participa de cierto espíritu victoriano, donde se pueden escuchar ecos del Oscar Wilde epigramático que consideraba que: "nothing that is worth knowing can be taught" (Ellmann, 1969: 349). Sin duda merece la pena avanzar en el conocimiento y el deleite literarios, pero ¿podía o debía ser la literatura estudiada e incluida en un currículum académico? Algunos críticos literarios tan destacados como I.A. Richards se sumaron también al bando de los que consideraban innecesario el estudio de la literatura.

Por otro lado, en la intrincada historia del estudio de la literatura inglesa como área de conocimiento encontramos, incentivos a su estudio de lo más diversos. Desde la promoción del patriotismo que el estudio de la literatura nacional podría llegar a generar, hasta los saludables beneficios morales y espirituales que lleva consigo su estudio (Hamilton, 1990: 9). Esta idea de la literatura como disciplina edificante no surge, sin embargo, por generación espontánea pues conecta con una tradición crítica anglosajona que, como señalábamos anteriormente, surge con la *Defence of Poesy* de Sydney y su énfasis en la literatura como promotora de valores morales y sociales y como *means of grace*. Tradición que

observamos igualmente en Shelley en su propia *Defence*, si bien desde una perspectiva más secular, y que continúa en los siglos XIX y XX alcanzando un cariz místico en un Matthew Arnold para el que la literatura hará que:

"more and more mankind will discover that we have to turn to poetry to interpret life for us, to console us, to sustain us" (cit. en Hamilton, 1990: 10).

No obstante los *English Studies* inician su consolidación como estudios académicos cuando dos áreas de conocimiento como eran de una parte la lengua inglesa -en particular el estudio de las lenguas anglosajonas- y de otra la historia -en la medida en que podía contribuir a esclarecer aspectos sobre la época en que un determinado autor publicara su obra- complementan las aproximaciones a una obra literaria basadas en impresiones o veleidades del gusto literario. De esta manera, Oxford y Cambridge se convierten en las primeras universidades que proporcionan el modelo desde el que consolidar unos *English Studies* equipados con una metodología, modelo que luego se extendió por todo el mundo anglosajón (Hamilton, 1990: 11).

La universidad de Oxford se decantaría por un acercamiento histórico al estudio de la literatura, mientras que Cambridge dio un especial impulso a los *English Studies* o *English*, otorgándoles por fin carta de naturaleza. Un ejemplo de la orientación de estos estudios en Cambridge, nos la ofrece el escritor y profesor Sir Arthur Quiller-Couch, fundador de toda una tendencia, la denominada Q-tradition, en cuyo espíritu subyacía la idea de que el estudioso de la literatura "must be training in the art of reading, which further

implies the cultivation of critical judgement, or the power to appraise and evaluate literary works" (cit. en Hamilton, 1990: 11). Este acercamiento que hacía hincapié en el "art of reading" y en "the cultivation of critical judgement" conecta con críticos tan determinantes para la historia de esta disciplina como I.A. Richards o F.R. Leavis, ambos pertenecientes a la Universidad de Cambridge. En *Practical Criticism*, I.A. Richards pretendía ilustrar con ejemplos de poemas no identificados cómo sus alumnos carecían del bagaje teórico para enfrentarse a ellos. De alguna manera sus estudiantes mostraban cierta incompetencia en el *art of reading*. Por su parte F.R. Leavis en su libro *Education and the University* planteaba la necesidad "of making the study of literature a discipline (...) of intelligence and sensibility" (cit. en Hamilton, 1990: 11).

Las aportaciones de Richards y Leavis son clave para el impulso de los *English Studies* como disciplina académica, pero todavía faltaba por articular un corpus teórico coherente que diera fundamento a un enfoque, que en el caso de Leavis, dependía excesivamente de la "intelligence and sensibility" con que un lector estuviera equipado. En este sentido la aparición del *New Criticism* en los Estados Unidos entre los años 1930 y 1950, dio forma a este corpus y dotó a los estudiantes de literatura de un método articulado (entre otros el *close reading*) y una terminología característica ("paradox, irony, dramatic tension") con el que enfrentarse a un texto literario, produciendo "a kind of democratisation of literary study in the classroom" (Widdowson, 1993: 13). En la década de los años cincuenta, el *New Criticism* pierde su predicamento en el mundo anglosajón, y de alguna manera todavía los *English Studies* carecen de un corpus teórico consolidado, si tenemos en cuenta que los

propios *new critics* no habían generado una metodología ambiciosa (Hamilton, 1990: 13). Tras el ocaso neocrítico se abre un nuevo período, y justamente en el año 1957 aparece la *Anatomy of Criticism*. Se inaugura un nuevo escenario donde proliferan las escuelas críticas y donde la situación de los *English Studies* y de la crítica literaria desde entonces hasta nuestros días dará un vuelco considerable. Sin embargo es innegable que la *Anatomy* de Frye constituye, a finales de los años cincuenta, un intento ambicioso así como una aventura con tintes visionarios en el intento de dotar a la literatura, y a los *English Studies*, de un método coherente de estudio.

2.3.2. Cultural Studies

En el año 1999, se celebró un Simposio Internacional sobre Northrop Frye en la Universidad de Mongolia Interior (República Popular de China) donde participaron expertos mundiales en la obra del crítico canadiense. El Simposio hizo hincapié, entre otros asuntos, en la recepción de la teoría literaria de Frye en tradiciones culturales alejadas de la cultura occidental como sucede en el caso de la literatura china.

Uno de los asuntos abordados en aquel simposio fue también el de la relación de Frye con los *cultural studies*. Y en este sentido Wang Ning lanzaba contundentemente en su conferencia la siguiente pregunta: "Why then should we continue to discuss Frye's relevance to current critical and theoretical debate, now that he is regarded as being out of fashion?" (Ning, 2003: 84). A lo que respondía que los temas abordados por Frye continúan siendo aspectos acuciantes para los *cultural studies* contemporáneos.

De igual manera Wang Ning en su ponencia posteriormente publicada en el artículo "Northrop Frye and Cultural Studies" afirmaba que a pesar de que Frye "is still frequently cited ... usually in a negative manner, in the current debate on postcolonial studies and cultural studies" (Ning, 2003: 82), ha jugado un papel relevante "in the process of cultural criticism and cultural studies, especially in North America, as both A.C. Hamilton and Hayden White have acknowledged" (Ning, 2003: 82).

El significado actual de los *cultural studies* centra su interés no tanto en lo que él denomina literatura del canon o de élite como en "studies of ethnicity, gender, media, area, Diaspora, identity, and other marginalized or repressed discourses" (Ning, 2003: 83), temas que, según Ning, el crítico canadiense ha tratado de forma quizá tangencial a lo largo de sus escritos. En este sentido vemos en Frye, por ejemplo, un interés en " 'low' and 'marginal' cultural products as mythologies and folklores, even though he views them from the elitist perspective of high literature" (Ning, 2003: 83), si bien esta 'high literature' está desprovista de la pátina elitista con que el *new criticism* ejercía la crítica literaria.

En el anterior epígrafe citábamos al crítico inglés F.R. Leavis por su contribución a la constitución de un corpus o currículum identificable bajo la categoría de *English Studies*. Sin duda, y a pesar de su elitismo, son también muchos los críticos culturales que reconocen su contribución a la formación de los *cultural studies*. Sin embargo, resulta interesante cuestionarse cuál es la contribución de Frye en esta misma línea de sucesión hacia la gestación de esta escuela crítica. Y en este sentido coincidimos con Wang Ning en que la producción

crítica de Northrop Frye mantiene una relación estrecha con los mitos y el folclore popular, y que en virtud de esa privilegiada relación su crítica literaria hace hincapié en los aspectos sociales y antropológicos que rodean a la obra literaria. Como ha señalado el crítico marxista Fredric Jameson:

"The greatness of Frye, and the radical difference between his work and that of the great bulk of garden-variety myth criticism, lies in his willingness to raise the issue of community and to draw basic, essentially social, interpretive consequences from the nature of religion as collective representation". (Jameson 1981: 56).

Este enfoque relaciona a Frye con los *cultural studies*. Por otro lado, esta asociación con los estudios culturales se vuelve más intensa cuando comprobamos que Frye no sólo publicó libros y artículos sobre Shakespeare, Blake o Stevens, sino también sobre literatura canadiense postcolonial, huyendo en cierta manera del canon (Ning, 2003: 84; cf. Hutcheon, 1994).

Una de las frecuentes acusaciones vertidas sobre la obra de Frye, ya mencionada antes, y que aparentemente le aleja de la órbita de los *cultural studies*, es la de tener "trouble with history" y ser por tanto un crítico "antihistórico" o "ahistórico" (White, 1994: 28-39). Si bien la importancia de la historia es clave para la vertiente marxista contenida en los *cultural studies*, Hayden White ha defendido a Frye de esta acusación por la visión que éste tiene de la historia como una especie de "cultural history". Además White, cuestiona a los antagonistas de Frye, esto es, los "contemporary practitioners of what has come to be called 'cultural

studies'", por ser éstos "hostile to anything smacking of formalism, structuralism, idealism, or organicism" (White, 1994: 29). De esta manera, Hayden White alude al mecanismo de la interpretación tipológica aplicada por Frye en su concepción de la literatura para demostrar cuán cerca se encuentra la poética del crítico canadiense de la práctica de una historia cultural de la literatura que no registra la historicidad exterior que rodea al objeto de estudio literario, sino más bien las pautas internas que revelen una temporalidad marcada por el fenómeno literario:

"Finally, and this strikes me as the most importantly realistic aspect of Frye's idea of cultural history (as against its alleged 'idealism'), the prefiguration-fulfillment model of cultural change, with its notion of retrospective expropriation of the products of past creative effort, reminds us of the 'fallen' nature of any exercise of merely human creativity, namely, that it is always an exercise of power, that it is violent, and that it redeems itself only in the extent to which it 'makes new' the cultural artifacts it used as the material cause of its own operation" (White, 1994: 37).

El *prefiguration-fulfillment model* no es otro que la operación *antitypos-typos* que describe Frye en *The Great Code* y que permite leer la historia de la literatura bajo una perspectiva cronológica distinta, más acertada para Hayden White. si tenemos en cuenta sus ideas sobre la epistemología de la historia aparecidas en *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe* (1973). Desde esta perspectiva el crítico canadiense no

ha hecho sino señalar a través del estudio de la literatura una *historia cultural* (la cursiva es mía) que la literatura revela y describe, es decir que: "Frye's own focus is undoubtedly on literary phenomena, which he interprets from the perspective of a literary or cultural theory" (Ning, 2003: 85), y que además en virtud de ese énfasis en el hecho literario sitúa a éste dentro del marco más amplio de los *cultural studies*.

El estatus de Northrop Frye como crítico literario canadiense, que rechazó en repetidas ocasiones desarrollar su carrera profesional en los Estados Unidos, abre otro capítulo en su relación con los *cultural studies*. Hemos mencionado en el epígrafe anterior la contribución del crítico canadiense a la institucionalización de los *English Studies*, pero igualmente nos parece pertinente aludir a su posicionamiento como crítico canadiense, consciente de la literatura creada en este país, y de su condición de "Commonwealth English literature" o incluso "postcolonial literature" (Ning, 2003). Esta actitud tomó cuerpo en sus abundantes artículos y libros dedicados a la literatura canadiense, como sus dos conclusiones a la *Literary History of Canada* editadas junto a Carl F. Klink, donde se plantea la situación confusa en términos culturales de Canadá:

"Canada had no enlightenment, and very little eighteenth century. The British and French spent the eighteenth century in Canada battering down each other's forts, and Canada went directly from the Baroque expansion of the seventeenth century to the Romantic expansion of the nineteenth ... Identity in Canada has always had something about it of a centrifugal movement into far distance, of

clothes on a growing giant coming apart at the seams, of an elastic about to snap" (Frye, 1982a: 77).

El mismo término *centrifugal* sugiere la idea de que la identidad de Canadá es un proceso por consolidar y delimitar, y muestra una preocupación por la cuestión postcolonial que quizá no haya sido suficientemente apreciada por quienes consideran a Frye "out of fashion". Como hemos indicado anteriormente su preocupación por la literatura y cultura canadienses deja entrever una actitud de clara revisión del canon literario. Y esta preocupación se convierte en toda una declaración de intenciones en frases como: "... the center of reality is wherever one's imagination can make sense of.", declaración que la escritora canadiense Margaret Atwood llegó a escuchar en varias conferencias de Frye a las que asistió cuando era estudiante universitaria (Atwood, 2002: 182). Y que en palabras de Atwood se trata de una afirmación: "revolutionary not just for Canada but for any society, especially any colonial society", ya que para la escritora canadiense: "you didn't have to be from London or Paris or New York after all!" (Atwood, 2002: 23).

En resumidas cuentas, consideramos necesaria la revisión de la obra crítica de Frye desde una perspectiva más amplia. No se trata de rebautizar al crítico canadiense como un crítico cultural sino de apreciar el alcance de su crítica literaria y por consiguiente de su crítica cultural, pues consideramos que su campo de miras no es tan estrecho como se ha dado entender, y su interés y participación, como hemos visto, en el debate postcolonial en torno a la literatura canadiense certifica esta amplitud de miras.

3. *THE SECULAR SCRIPTURE: EL ROMANCE COMO NUCLEO ESTRUCTURAL DE LA LITERATURA SECULAR*

"Sin las alusiones a la Biblia, ya no habría en los buenos libros escritos en nuestra lengua nada de ingenuo, de familiar, de popular."

Sobre Arte y Literatura Joseph Joubert

"Los hechos no sólo encuentran hueco en la historia, sino que están usurpando el ámbito de la Fantasía y han invadido el reino del Romance"

La Decadencia de la Mentira Oscar Wilde

The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance recoge una serie de conferencias que Northrop Frye dictó en abril de 1975 en la Universidad de Harvard como *Charles Eliot Norton Professor of Poetry* (Adamson and Wilson, 2006: xxiv). Según algunos autores, su publicación en 1976 puede haber contribuido a que esta obra no haya recibido la atención que merece, pues se trata de una obra sugerente, en la que se despliegan de manera erudita y amena múltiples claves para entender la crítica literaria de Frye (Adamson and Wilson, 2006). Parte de esa falta de atención puede explicarse porque en los años setenta del pasado siglo la influencia de Frye inició su declive cuando además se produjo la irrupción de nuevas escuelas críticas tales como el postestructuralismo, la deconstrucción o el *New Historicism* (Ibid, 2006: xxi).

En estas conferencias, Frye explora una forma literaria, el *romance*, a la que ya había dedicado atención en la *Anatomy of Criticism*. De hecho los cuadernos personales dedicados a *The Secular Scripture*, reflejaban el deseo de Frye de dedicar un libro al *romance*:

"In Notes 56a, one of the Secular Scripture notebooks, he remarks that after searching for some time for "a unified theme", he now has "the main structure of a book [he has] been ambitious to write for at least twenty years (...) (NR, 199-200). His hope is to "make it the subject of [the lectures] at Harvard". (Adamson and Wilson, 2006: xxiv)

The Secular Scripture trata específicamente de lo que Frye denomina *sentimental romance*, que viene a ser una reelaboración literaria de la estructura y convenciones que hallamos en las narraciones orales y los *folk tales*. (Ibid, 2006: xxiv-xxv). La estabilidad y persistencia de esta forma literaria en la literatura occidental han llevado quizá a Frye a considerarla como "the structure core of all fiction". Un recorrido ilustrativo de la trayectoria del *romance* podría resumirse de la siguiente manera:

"It first appears in European literature in the Greek and Latin romances of the early Common Era. As a central form, it surfaces again in the medieval romances and in the Elizabethan reworkings of the conventions of Greek romance, reemerging in the Gothic novels of the eighteenth century, and forming the structural basis of a great variety of

nineteenth-century prose fiction(...). In the twentieth century it appears again, (...) in fantasy and science fiction". (Ibid, 2006: xxiv-xxv).

En *The Secular Scripture* apreciamos de manera más evidente ese carácter de oralidad de los escritos de Frye pues como sugiere Daniela Feltracco "gran parte delle sue opere risultano -in modo più o meno esplicito- dalla trascrizione e sistematizzazione di lezioni, conferenze, prolusioni pronunciate in pubblico. Esempi più evidenti sono *The Secular Scripture...*" (Feltracco, 2005: 22). En el prefacio Frye define *The Secular Scripture* como "a very brief and summary geography lesson in what I call the mythological or imaginative universe" (Frye, 1976: vii), un universo mitológico impulsado e informado por la Biblia y que lleva al crítico canadiense a lanzar la tesis de que "the structure of the Bible provided the outline of such a universe for European literature" (Frye, 1976: vii).

Frye ha sugerido en numerosas ocasiones que: "my work... is written within what I call a "mythological universe" (Frye, 1976a:ix), y en el decurso de ese marco mitológico o cosmológico ha escrito y dado forma a su pensamiento poético. Existe en este sentido la sensación de que la poética de Frye se inscribe en una suerte de palimpsesto, en el que sus ideas son reescritas constantemente, o quizá sea más certera la imagen de la espiral, como ha señalado Todorov en *Critique de la critique*:

"La imagen más fiel, familiar a todos los émulos de Vico... para representar la larga carrera intelectual de Northrop Frye, sería la de un movimiento giratorio que se va ensanchando, la de

una espiral que, conservando siempre el mismo eje, atraviesa a menudo zonas nuevas" (Todorov, 2005: 87)

En efecto, la imagen se ajusta en esta ocasión a lo que propone *The Secular Scripture*, (de hecho la propia portada del libro presenta la figura de una caracola, que sugiere esta idea de una repetición incesante tan clave en la obra del crítico canadiense (Muñoz Valdivieso, 1995: 197-8)), pues Frye trata en este estudio algunas de las líneas maestras que vertebran libros fundacionales, como *Anatomy of Criticism* o *Fearful Symmetry*.

Por otro lado, la tesis que Frye lanza sobre la relación entre la Biblia y la literatura secular es clave a la hora de entender cómo se fraguó este libro. En una carta de 1974, Frye afirmaba que el tema de las conferencias que iba a pronunciar en la Universidad de Harvard, posteriormente reconvertidas en el estudio que estamos analizando, versaba sobre:

"The structure of prose romance, stretching from Heliodorus and Achilles Fabius to modern science fiction. It is a large chunk of a general critical perspective which takes off from a book on the Bible and its relation to the imagery of English literature. This latter book is getting so big that I have to try to separate it from other things" (cit. en Ayre 1989, 345).

Ese libro sobre la Biblia del que parte *The Secular Scripture*, no es otro que *The Great Code*, y la complejidad y ambición del tema es lo que le llevó a separar ambos libros. *The Secular Scripture* se erige pues en una especie de contrapunto a su posterior libro sobre

la Biblia, una especie de *typos* de *The Great Code* (Muñoz Valdivieso, 1995: 203). Pues en efecto el *leit motif* de este estudio, es precisamente la idea de que los romances de la literatura europea se agrupan en una suerte de escritura "secular" que actúa como contrapunto al universo mitológico que recorre las "sagradas" escrituras.

El concepto de figura o tipología es clave aquí para entender la relación entre ambas escrituras, y es éste un tema que Frye tratará de manera más explícita en *The Great Code* y en *Words with Power*, trazando una interesante relación poética entre la Biblia y la literatura.

El crítico Jonathan Hart ha señalado en este sentido que:

"[Frye] sees the connection between the scriptures and the secular scriptures as poetic language and the principle of the "great code" that the structure of these two "scriptures" reflect each other." (Hart, 1994: 155).

Este enfoque poético o literario de la Biblia constituye una de las aportaciones más interesantes y polémicas que Frye realiza a los estudios bíblicos y que veremos con más detalle en el apartado que dedicamos a *The Great Code*.

A continuación realizaremos un recorrido por *The Secular Scripture*, prestando atención a cada uno de los capítulos que integran este libro seminal¹.

¹ En la organización por capítulos que presentamos en este epígrafe hemos tomado como referencia la tesis de Sofía Muñoz Valdivieso *La idea del "romance" en la crítica de Northrop Frye* (1995), en la que se ofrece igualmente un análisis

3.1. *The Word and World of Man*

El romance, nos dice Frye en *The Secular Scripture*, constituye "the structural core of all fiction", un núcleo estructural que articula el relato épico del ser humano como aventura o búsqueda: "man's vision of his own life as a quest" (Frye, 1976: 15). Constituye igualmente, en la poética de Frye, lo que Claudio Guillén ha definido como: "un mito elemental, una narración matriz que Frye define a veces como la pérdida y reconquista de la identidad del héroe" (Guillén, 2005: 280). Esa narración matriz que articula el universo mitológico al que tantas veces alude el crítico canadiense deviene en una suerte de "quest-myth (como en Greimas la trayectoria de un deseo) que es el itinerario de una búsqueda, de un anhelo, de una persecución, y que lleva del morir al renacer a través de las cuatro estaciones del año" (Guillén, 2005: 280).

Sin embargo el concepto de *romance* ya ha sido definido con anterioridad en el contexto de la *Anatomy*. En efecto en aquel libro *romance* aludía a un período de la personal historia literaria propuesta por Frye (*first essay*), a uno de los mythos pregenéricos (*third essay*), y a un género de ficción en prosa (*fourth essay*) (Muñoz Valdivieso, 1995: 208).

En *The Secular Scripture*, la espiral de la que hablaba Todorov atraviesa un nuevo territorio y el concepto de romance se presenta desde una nueva perspectiva, combinando los sentidos que el concepto presentaba en los ensayos tercero y cuarto (Muñoz Valdivieso, 1995: 208). De una parte, romance alude a un

pormenorizado de cada uno de los capítulos de *The Secular Scripture*.

cierto espíritu de aventura o *quest*, del que están imbuidas las obras literarias que Frye considera romances. De otra parte, el concepto de romance en *The Secular Scripture* es tratado como género en prosa, tal y como aparecía descrito en el *fourth essay* de la *Anatomy*. En este sentido este estudio ofrece un recorrido por los romances en prosa que conforman la literatura europea.

El primer capítulo de *The Secular Scripture* se abre con una abierta declaración de intenciones, a la que por otro lado el crítico canadiense nos tiene ya acostumbrados (Muñoz Valdivieso, 1995: 207). Según nos dice, "this book is concerned with some principles of story-telling" (Frye, 1976: 3). Tras esta alusión a su intención de describir los principios del *story-telling*, en este primer capítulo Frye rescata dos conceptos que ya trató en la *Anatomy* y que de nuevo le resultan útiles en su análisis de la estructura del *romance*. Se trata de lo que el crítico canadiense denominó en el *first essay* de la *Anatomy* como *naive and sentimental romance* tal y como aparecen descritos en el ensayo de Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*. En *Anatomy of Criticism*, *naive* era definido como primitivo o popular, mientras que *sentimental* constituía "a later recreation of an earlier mode"; así, nos decía Frye, el movimiento literario romántico no es sino "a 'sentimental' form of romance", o el "fairy tale" una recreación sentimental del "folk tale" (Frye, 1957: 35).

Frye pone como ejemplos ilustrativos de *naive romance* los *Märchen* o cuentos de los hermanos Grimm, y como ejemplos de *sentimental romance* la recreación o desarrollo de las fórmulas literarias básicas que hallamos en los cuentos pertenecientes a la tradición o categoría del *naive romance*. Según el crítico canadiense el inicio del *sentimental romance* tiene lugar en la época

clásica tardía con el romance griego de Heliodoro, Aquiles Tacio, Longo, Jenofonte de Efeso así como el romance latino de Apuleyo y la historia de Apolonio que el propio Shakespeare utiliza en dos ocasiones. Frye incluye también en esta categoría el romance cristiano primitivo como los que hallamos en *The Clementine Recognitions*, la historia de Barlaam y Josafat, así como las vidas legendarias de los santos. Frye nos dice poco después que el *sentimental romance* resurge con Sydney, se mantiene estable durante el apogeo de la novela del XVIII -véase las novelas gótica y victoriana- y su influencia alcanza hasta nuestros días en la cultura popular con ejemplos como la ciencia ficción. El itinerario de este género, como podemos apreciar, viene marcado por una cierta estabilidad ya que como señala Frye: "the conventions of prose romance show little change over the course of centuries" (Frye, 1976: 4).

Otro de los aspectos interesantes desarrollados en este primer capítulo es el relativo a la diferenciación que Frye establece entre *myth* y *folktale*. Estructuralmente *myth* y *folktale* son idénticos ya que:

"The parallelism in structure between myth and folktale meets us everywhere in literature" (Frye, 1976: 8).

Antes bien, la distinción radica esencialmente en su función social ("a difference in authority and social function") (Frye, 1976: 8). Así los mitos se arremolinan o agrupan formando una mitología, esto es, un cuerpo narrativo cuya columna vertebral es recorrida por la historia y la religión fundacionales de la sociedad en la que dicha mitología arraiga. Los *folktales* siendo narraciones con similar estructura y contenido, no poseen

ese carácter de narración como verdad revelada y carecen pues de la función social que sí tienen los mitos. Además quizá por esta carencia de autoridad los *folktales* tienen la capacidad de moverse de una cultura a otra, los *folktales* poseen, por así decirlo: "a more nomadic existence" (Frye, 1976: 9). Este carácter nómada les hace viajar entre diferentes culturas, si bien "they do not expand into larger structures, but interchange their themes and motifs at random" (Frye, 1976: 9). La estructura de un *myth* es infranqueable por así decir, y la del *folktale*, nos viene a decir Frye, es permeable a narraciones, motivos o imaginaria foráneos, por carecer de esa función social y, nos atrevemos a añadir, esa autoridad moral que delimita los contornos de las mitologías fundacionales de una sociedad dada.

En este sentido la Biblia constituye el mejor ejemplo de cómo los *myths* "under certain social pressures, stick together to make up a mythology" (Frye, 1976: 14). Sin embargo, está este mecanismo mitológico únicamente reservado a lo que Frye llama *myths*. Frye sugiere que no existe ningún principio estructural o mecanismo que impida que las narraciones pertenecientes a la literatura secular formen una mitología o incluso un universo mitológico como el que forman las Sagradas Escrituras. Con lo que el crítico canadiense se plantea su célebre pregunta: "Is it possible, then, to look at secular stories as a whole, and as forming a single integrated vision of the world, parallel to the Christian and biblical vision?" (Frye, 1976: 15) Es hacia esta unidad mitológica secular hacia donde se dirige precisamente este estudio. Postular la existencia de esa literatura secular es el objetivo de Frye y consideramos que es el concepto de tipología o figura lo que otorga coherencia a esta hipótesis. Esto es, si la literatura

secular constituye un universo mitológico coherente y unitario es en virtud de erigirse en contrapunto de una mitología igualmente unitaria que, según Frye, proporciona los mitos, imágenes y metáforas que reaparecen desplazados en las narraciones seculares. En otras palabras, el crítico canadiense necesita el concepto de figura o tipología para defender la unidad de las narraciones sagrada y secular, así como para postular que ambas narraciones están relacionadas entre sí y se necesitan mutuamente.

La Biblia en cuanto orden o estructura verbal ocupa, según Frye, una posición privilegiada y constituye lo que el crítico canadiense denomina un *high myth*:

Next come the serious verbal structures, the nonliterary ones that tell the truth by correspondence about history, religion, ethics, or social life. Below this is the relatively serious literature that reflects their truths and communicates them to the populace in the more agreeable forms of story or rhetorical embellishment...Below this is the literature designed only to entertain or amuse, which is out of sight of truth..." (Frye, 1976: 21).

Este último nivel de la jerarquía correspondería a la literatura popular, que procede precisamente de lo que Frye ha venido a llamar en este estudio *sentimental romance*: "the bulk of popular literature consists of what I have been calling sentimental romance" (Frye, 1976: 23).

En este sentido Frye sugiere más adelante que el romance muestra "a proletarian status as a form generally disapproved of, in most ages, by the guardians of taste

and learning" (Frye, 1976: 23), que le ha vinculado con la literatura popular a lo largo de la historia. Sin embargo, y a pesar de su conservadurismo, Frye postula la existencia de un principio subyacente de protesta social que se completa en ese itinerario en forma de U (descenso y posterior ascenso) descrito por los *romances*:

"This principle that an element of social protest is inherent in romance is one that we can only suggest now, and will return to later" (Frye, 1976: 77).

Para Frye la literatura popular puede ser, por un lado, lo que "many people want or think they want to read when they are compelled to read" (Frye, 1976: 26). Este sentido de literatura popular se referiría más bien a "a packaged commodity which an overproductive economy, whether capitalist or socialist, distributes as it distributes food and medicine" (Frye, 1976: 26). En este contexto social, "love and adventure", elementos esenciales del romance, "become simply lust and bloodlust" (Frye, 1976: 26), y los destinatarios de estos productos son concebidos como "a mob rather than a community" (Frye, 1976: 26). Pero también la literatura popular puede ser "the literature that demands the minimum of previous verbal experience and special education from the reader" (Frye, 1976: 26). Los ejemplos ilustrativos no dejan de ser sorprendentes, pues Frye propone como ejemplos en poesía a Burns, Blake, los *Lucy lyrics* de Wordsworth, canciones y sonetos de Shakespeare y Emily Dickinson. En el caso de las narraciones en prosa los *folktales* serían los más cercanos a esta concepción de la literatura popular. Cree Frye, además, que estos ejemplos deberían ser la piedra angular de la "literary

education of children and others of limited contact with words" (Frye, 1976: 27).

Por otro lado, el crítico canadiense propone el *Paradise Lost* de Milton como ejemplo de literatura elitista (*elite literature*), y explica a continuación por qué pertenece a este tipo de literatura:

"not because it is biblical in its choice of subject, but because the whole structure of humanist learning, with biblical and Classical mythology radiating out from it, has to be brought to bear on the reading and study of the poem" (Frye, 1976: 27).

La literatura popular no aparece planteada, sin embargo, como una "virtuous resistance to elitism, the poor but honest hero of bourgeois romance who triumphs over his wealthier rival" (Frye, 1976: 28). Antes bien, "Popular literature, so defined, is neither better nor worse than elite literature, nor is it really a different kind of literature: it simply represents a different social development of it" (Frye, 1976: 28).

Como señalan Adamson y Wilson en la introducción de las *Collected Works* a *The Secular Scripture* (2006):

Sentimental romance (...) has been vilified for centuries by the established cultural tradition, and the disapproval of such "proletarian" or popular forms holds even today. (Adamson and Wilson, 2006: xxv)

Sin embargo la definición que Frye vendría a sugerir quedaría de la siguiente manera:

"It is that area of verbal culture which requires for its appreciation minimal expertise and education, and is therefore available to the widest possible audience" (Ibid, 2006: xxv).

Adamson y Wilson apuntan además que un aspecto bastante valioso de la literatura popular y el *romance* es que esbozan de alguna manera el futuro desarrollo de ciertas formas literarias:

At the same time, by virtue of its wide-ranging appeal, popular literature often points the way to future literary developments, for with the exhaustion of a literary tradition there is often a return to primitive formulas, as was the case with Greek romance and the Gothic novel (Adamson and Wilson, 2006: xxv).

Por tanto Frye, cuando establece una distinción entre literature elitista y popular, evita entrar en el terreno de los juicios de valor, y basa su distinción entre literatura popular y elitista en criterios de evolución social.

Como ejemplo de literatura popular, Frye sugiere los nombres de Shakespeare y Marlowe los cuales proceden del teatro popular, y no del "humanist neo-Classical drama" (Frye, 1976: 28).

Al final de este capítulo Frye hace una referencia a la "great literature", a la que define como:

"What the eye can see: it is the genuine infinite as opposed to the phony infinite, the endless adventures and endless sexual stimulation of the wandering of

desire. But I have a notion that if the wandering of desire did not exist, great literature would not exist either" (Frye, 1976: 30).

El uso del término "great literature" nos parece problemático en este contexto, pues no queda claro si se trata de un nivel superior por encima de las literaturas popular y elitista o de si existe una línea que separa la gran literatura popular y elitista de una de menor valía. Si nos atenemos a los ejemplos que ofrecía Frye de literatura popular y elitista, y del consenso crítico fraguado a lo largo de la historia en torno a esos autores, cuesta trabajo pensar que Shakespeare, Blake o Milton no sean los autores en los que piensa Frye cuando habla de "great literature". Este primer capítulo concluye con una apasionante reflexión en torno a un verso de Pope del que se conservan dos versiones diferentes: "A mighty maze of walks without a plan" y "A mighty maze, but not without a plan" (Frye, 1976: 30). La primera versión se refiere a la condición humana, y la segunda, nos dice Frye, alude a los constructos o sistemas que creamos a través de la ciencia, la religión y el arte para dar sentido a la situación que describe la primera versión. En este sentido Frye pone como ejemplo a la literatura como "an aspect of the human compulsion to create in the face of chaos", es decir de otorgar cierto orden frente al caos (Frye, 1976: 31). A lo que añadiríamos nosotros que la crítica, tal y como la entiende el autor canadiense, constituiría también un intento intelectual de dar sentido a la literatura, de contar con un plan previo capaz de ordenar un *order of words* que de otra manera devendría en un laberinto (*maze*) carente de coherencia.

El primer capítulo concluye con uno de esos finales enigmáticos que acostumbra a usar Northrop Frye en sus escritos, y que Hamilton describe en las notas finales a *Anatomy of his Criticism* como "a sudden visionary gleam" (Hamilton 1990: 274; cf. Muñoz Valdivieso, 1995: 215) y que viene a definir el romance como:

Romance, I think, is not only central to literature as a whole, but the area where we can see most clearly that the maze without a plan and the maze not without a plan are two aspects of the same thing. (Frye, 1976: 31)

3.2. The Context of Romance

En la *Poética* de Aristóteles el filósofo estagirita establecía dos principios fundacionales que delimitaban y describían los contornos de la obra de arte. El primero no es otro que el concepto de arte como imitación de la naturaleza. El segundo es la distinción entre forma y contenido. Para el crítico canadiense estos dos principios han mantenido su vigencia hasta nuestros días y son de gran utilidad a la hora de reflexionar sobre el hecho literario, si bien se limitan a describir la obra literaria como un producto acabado.

Frye propone, sin embargo, una concepción de la obra artística como proceso donde por un lado la forma se plantea en términos de "shaping spirit", esto es, "the power of ordering which seems so mysterious to the poet himself" (Frye, 1976: 35), y por otro lado, el contenido se revela como "the sense of otherness, the resistance of the material, the feeling that there is something to be overcome, or at least struggled with" (Frye, 1976: 35).

Esta concepción de la forma y el contenido supone una relectura que redefine de alguna manera la concepción clásica que Aristóteles presenta en su *Poética*. De hecho para Frye estos dos elementos, forma y contenido, quedan mejor definidos como *imagination* y *reality*, tal y como los entiende el poeta norteamericano Wallace Stevens, de tal manera que *imagination* se revela precisamente como ese "power of ordering which seems so mysterious to the poet himself" (Frye, 1976: 35) y *reality* constituiría el terreno del "otherness, what the imagination is not and has to struggle with" (Frye, 1976a: xiii).

La imaginación reaparece pues en este capítulo, como no podría ser de otra manera en un crítico que en palabras de Jonathan Hart "places the imagination at the centre of his theory of literature" (Hart, 1994: 23). Afirma el crítico canadiense que la imaginación es "the constructive power of the mind, the power of building unities out of units" (Frye, 1976: 36), y en dicha aseveración percibimos los ecos del William Blake que asume el célebre *esse est percipi* de Berkeley ("to be is to be perceived"), que desdibujaba los contornos de la clásica escisión entre sujeto y objeto de la filosofía lockeana (Frye, 1947).

Es precisamente en esa facultad perceptiva y creativa de la mente donde se aloja la unidad primigenia que el crítico canadiense denomina arquetipo, el cual define en la entrevista realizada por David Cayley en los siguientes términos: "Archetypes are myths and units within myths. They are the repeating elements of literature. They can be anything from conventional images to story patterns" (Cayley, 1992: 76). Frye nos recuerda en este capítulo el carácter de elemento primigenio del arquetipo, que constituye una suerte de unidad mínima y piedra angular de la imaginación pues "the formulaic

unit, of phrase or story, is the cornerstone of the creative imagination, the simplest form of what I call an archetype" (Frye, 1976: 36). Esta *formulaic unit* o *archetype* al que alude el crítico canadiense en la cita anterior, no es sino "what the imagination, left to itself, produces", esto es, "the rigidly conventionalized" (Frye, 1976: 36). Por las características específicas del *romance*, Frye sugiere que la arquitectura de este género se aloja en un espacio en el que la imaginación se encuentra rigurosamente convencionalizada, por su proximidad hacia las narraciones míticas y por los diseños escasamente desplazados de las narraciones del *romance*. No debemos olvidar que la técnica del *displacement* consistía en "the adjusting of formulaic structures to a roughly credible context", pues la imaginación se ve obligada a adaptar sus fórmulas convencionales (esto es, no desplazadas) a las demandas de verosimilitud del público. Este ajuste regularía las relaciones entre mito, *romance* y realismo, como sugiere Daniela Feltracco:

"si può chiarire che il displacement consiste nella trasposizione del mito in funzione della plausibilità dell'opera, regolando in tal modo le relazioni tra mito, *romance* e realismo" (Feltracco, 2005: 39).

De alguna manera esa capacidad que el *displacement* posee para articular el tránsito de las narraciones ficcionales en punto a las demandas de verosimilitud o plausibilidad del público da cuenta además de lo que Frye denomina "a shuttle moving between imagination and reality" según la terminología de Wallace Stevens, o entre "romantic" y "realistic" (Frye, 1976: 37). Lo que

el crítico canadiense intenta señalar es la existencia de estas dos tendencias o direcciones en la ficción: la "romantic" que sería "antirepresentational" y la "realistic" que sería "representational". La distinción va a serle útil al crítico canadiense para trazar una sugerente correspondencia, señalada también en otros estudios, entre el *romance* ("antirepresentational") y la pintura abstracta (Frye, 1976: 38). Frye cree que es necesaria pues una crítica de los *romances* similar a la que llevan a cabo los críticos de la pintura abstracta. En otras palabras, si se ha aprendido a mirar y a examinar la pintura abstracta en sus justos términos debería suceder lo mismo con los *romances* "with all their nonrepresentational plots and characters" (Frye, 1976: 38).

Frye presenta a Oscar Wilde y su ensayo *The Decay Of Lying* como el comienzo de un nuevo tipo de crítica en el que las tesis de Wilde vienen a coincidir con las de Frye. Nos dice Wilde que la vida no tiene forma y la literatura sí, y que ésta pierde su elemento diferenciador cuando intenta ser fiel reflejo de la realidad: "as life has no shape and literature has, literature is throwing away its one distinctive quality when it tries to imitate life" (Frye, 1976: 46). El escritor irlandés reivindica un arte basado en fórmulas míticas y románticas ya que para él la imaginación siempre es una forma de mentira (*lying*), una forma de "turning away from the descriptive use of language and the correspondence form of truth" (Frye, 1976: 46). El *displacement* antes referido daría cuenta pues de una tendencia que tiene la literatura y el arte en general de satisfacer los deseos de verosimilitud del público, es decir, de reconocer en el arte trazos de realidad.

Resultan reveladores, por otro lado, los juicios vertidos en el diálogo de Oscar Wilde en referencia al propio romance pues como afirma uno de los personajes, Vivien, probable *alter ego* de Wilde, en relación al realismo:

“Los hechos no sólo encuentran hueco en la historia, sino que están usurpando el ámbito de la Fantasía y han invadido el reino del Romance” (Wilde, 2003: 44).

Por otro lado, hay pasajes de *The Decay of Lying* que no sólo dan cuenta de la relación entre romance y realismo expuesta en este capítulo sino que también parecen prefigurar el célebre itinerario histórico de la literatura que Frye ofreció en la *Anatomy*:

“El Arte comienza con la decoración abstracta, con un trabajo puramente imaginativo y placentero que maneja lo irreal e inexistente. Ése es el primer estadio. Entonces la vida queda fascinada por esta nueva maravilla y pide entrada en el círculo encantado. El Arte toma a la vida como parte de su materia bruta, la recrea y la remodela en formas inéditas, es absolutamente indiferente a los hechos, inventa, imagina, sueña, y mantiene entre sí y la realidad la barrera impenetrable del estilo bello... El tercer estadio es cuando la Vida se alza con el poder y expulsa al Arte al desierto. Ésta es la verdadera decadencia, y esto es lo que ahora nos aqueja” (Wilde, 2003: 38).

Sin duda este análisis guarda gran parecido con el *first essay* de la *Anatomy*, si bien Frye intuye una vuelta

o *ricorso* tras tocar fondo en el modo irónico. La mentira o ficción como esencialidad del discurso literario constituye un elemento fundamental en el ensayo de Oscar Wilde, y nos atrevemos a afirmar que constituye una mirada hacia el hecho artístico que ha gozado de una gran influencia en la crítica anglosajona. Sin querer desviarnos de nuestro asunto, nos gustaría mencionar un ejemplo en la crítica hispanoamericana de defensa de los postulados de Oscar Wilde. Nos referimos a Mario Vargas Llosa y a su ensayo *La Verdad de las Mentiras* (Vargas Llosa, 2002) en el que el escritor peruano reivindica la literatura en los mismos términos en que lo hace el escritor irlandés.

Dilucidar el diseño que subyace a las narraciones ficcionales que se adscriben al realismo y al romance es otra de las tareas llevadas a cabo por el crítico canadiense en este capítulo. Frye nos dice que: "In realism the attempt is normally to keep the action horizontal, using a technique of causality in which the characters are prior to the plot" (Frye, 1976: 47). Por tanto se trata de una manera de contar donde los personajes determinan la narración y donde la causalidad como técnica narrativa recorre horizontalmente el relato (no olvidar en este sentido la importancia asignada a los personajes en el *third essay* de la *Anatomy*, como criterio de clasificación de los *mythoi*). La pregunta que mejor ilustra este tipo de narraciones es la que formula el propio Frye: "given these characters, what will happen?" (Frye, 1976: 47), donde resuena de alguna manera el "εθος ανθρωπος δαιμων" heraclitiano. Por otro lado, el diseño del romance es "sensational", esto es: "it moves from one discontinuous episode to another, describing things that happen to characters, for the most part, externally" (Frye, 1976: 47). Por tanto, el itinerario que describe

el romance es discontinuo y a diferencia de las narraciones realistas, los personajes no determinan los sucesos que acontecen.

Frye acuña dos expresiones para referirse a la narración realista y al romance respectivamente, esto es, la "*hence narrative*" y la "*and then narrative*". Las narraciones realistas manifiestan "[a] sense of logical and horizontal continuity, [which] leads us to the end of [the] story" (Frye, 1976: 50). Mientras que la narración relatada en un romance "presents a vertical perspective" (Frye, 1976: 49). Precisamente esta verticalidad se hace patente en la propia estructura del romance: "The story proceeds toward an end which echoes the beginning, but echoes it in a different world" (Frye, 1976: 49). Y es este proceder de la narración romancesca la que reedita, en su estructura inmanente, la lógica de la escritura tipológica o figural, al producirse, efectivamente, una correspondencia entre el comienzo del relato y su final, que claramente nos recuerda a la lectura tipológica de la Biblia. Este "different world" constituye un nuevo nivel de experiencia. De esta manera la acción del romance transita por dos niveles de experiencia distintos, tal y como queda reflejado en los movimientos de descenso y posterior ascenso que recorren su estructura: "a series of disconnected episodes, [that] seems to be trying to get us to the top of it" (Frye, 1976: 50).

La verticalidad del romance da cuenta, por otro lado, de la simplificación y polarización de sus personajes: "This vertical perspective partly accounts for the curious polarized characterization of romance, its tendency to split into heroes and villains" (Frye, 1976: 50). Esta polarización elimina además las "ambiguities of ordinary life, where everything is a mixture of good and bad" (Frye, 1976: 50) y es quizá la

principal responsable de la popularidad del *romance* como género.

El carácter discontinuo de la narración en el *romance*, marcada por el nexo "and then", lleva a Frye a plantear la cuestión de la identidad. Esa *higher reality* deviene en una suerte de "order of existence most readily associated with the word identity" (Frye, 1976: 54; cf. Muñoz Valdivieso, 1995: 223). Y en el *romance* el concepto de identidad está asociado a "a state of existence in which there is nothing to write about. It is existence before "once upon a time", and subsequent to "and they lived happily ever after". (Frye, 1976: 54). En otras palabras la recuperación o el descubrimiento de la propia identidad, al menos en el *romance*, tienen siempre lugar en los márgenes de la narración: "Most romances end happily, with a return to the state of identity, and begin with a departure from it" (Frye, 1976: 54). Lo cual sugiere un movimiento cíclico de descenso en lo que Frye denomina un "night world" y de ascenso y regreso o *ricorso* a un "idyllic world".

Al final del capítulo Frye vuelve a Aristóteles, el cual afirma que las palabras pueden imitar dos tipos de acciones: "human actions or praxeis as such: everything "practical" that man does..." (Frye, 1976: 55) y acciones "which are symbolic and representative of human life in a more universal perspective, and which the poet is more interested in" (Frye, 1976: 55). En este último tipo de acciones el término que mejor describe las acciones simbólicas de carácter universal es el ritual. Término que Frye define en los siguientes términos: "The ritual is, so to speak, the epiphany of the myth, the manifestation or showing forth of it in action. In literature itself the mythos or narrative of fiction, more especially of romance, is essentially a verbal

imitation of ritual or symbolic human action" (Frye, 1976: 55). La presencia de este elemento ritualístico en la acción del *romance* es, como apunta el crítico canadiense, la que permite la narración "and then" característica de éste: "the technique of summarized narrative that we find in the "and then" stories of romance, which can move much more quickly than realism can from one episode to another". (Frye, 1976: 56)

El carácter simbólico de la narración del *romance* lleva al crítico canadiense a citar una frase procedente de la obra de Milton *Il Penseroso* donde el personaje de *Il Penseroso* pasa gran parte de su tiempo leyendo *romances* sentimentales. La frase viene a sugerir que en el *romance* "more is meant than meets the ear", y el crítico canadiense lejos de interpretar esa frase como una referencia al carácter alegórico del *romance*, acuña el término *symbolic spread* para definir el tipo de experiencia que como lectores vivimos a la hora de leer un *romance*: "the sense that a work of literature is expanding into insights and experiences beyond itself".

La idea del *symbolic spread*, introduce una diferencia fundamental entre el *romance* y el realismo. Por un lado el *symbolic spread* del *romance* "tends rather to go into its literary context... The sense that more is meant than meets the ear in romance comes very largely from the reverberations that its familiar conventions set up within our literary experience, like a shell that contains the sound of the sea" (Frye, 1976: 59).

La sensación que tenemos cuando leemos un *romance* es la de que "the story is one of a family of similar stories" (Frye, 1976: 60). Esto es, en la obra individual reverberan las convenciones propias del género. En el realismo la forma de atender críticamente a las obras adscritas a este tipo de narración el proceder elemental

consiste en "detaching the literary work being studied from its context in literature. After that, the work may be discussed in relation to its historical, social, biographical, and other nonliterary affinities" (Frye, 1976: 59). Esta forma de mirar la obra literaria haría hincapié, según nos dice Frye, en la singularidad (*uniqueness*) de la obra.

De esta visión del *romance* se desprende alguna intuición que en nuestra opinión es bastante certera e iluminadora. El crítico canadiense afirma que la lectura de una novela policiaca o de un Western (ambos relatos fuertemente marcados por las convenciones propias del *romance*), puede resultar "a trivial enough imaginative experience" (Frye, 1976: 60). Sin embargo un estudio de las convenciones presentes en los Westerns o las novelas policiacas también "would tell us a good deal about the shape of stories as a whole, and that, in its turn, would begin to give us some glimpse of still larger verbal structures, eventually of the mythological universe itself" (Frye, 1976: 60). Una vez más, Frye parece situar al *romance* en una especie de centro de gravedad del universo mitológico o verbal.

3.3. *Our Lady of Pain: Heroes and Heroines of Romance*

La afición de Northrop Frye a usar dicotomías a la hora de abordar el estudio de la literatura es un recurso al que nos tiene acostumbrados. En su estudio sobre Shakespeare *A Natural Perspective*, Frye es consciente de que la dicotomía constituye un "large simplifying device... designed to give us some perspective on the shape of a big subject, not to tell us the truth about it" (Frye, 1965: 1). En este tercer capítulo de *The*

Secular Scripture el asunto a tratar será inicialmente el de los héroes y heroínas del romance, haciendo hincapié en estas últimas.

Este capítulo comienza con una referencia al esquema del *Inferno* diseñado por Dante y a dos modalidades de pecado: *forza* y *froda*, o "violence and fraud". Según Dante "every sin is committed under one or other of these aspects" (Frye, 1976: 65). Y según Frye la literatura europea tiene como elementos fundacionales "these two mighty powers of humanity, of *forza* in the Iliad, the story of the wrath (*menis*) of Achilles, of *froda* in the Odyssey, the story of the guile (*dolos*) of Ulysses" (Frye, 1976: 66).¹

Por tanto si la literatura europea comienza con los poemas homéricos a partir de la *forza* y la *froda*, también esta dicotomía nos servirá "to create the forms of tragedy and comedy respectively" (Frye, 1976: 66). Así la tragedia "is mainly a form in which an actual or potential agent of violence becomes a victim of it" (Frye, 1976: 66), mientras que "The comic story is more particularly the story of guile and craft, the triumph of *froda*" (Frye, 1976: 68).

En este capítulo Frye realiza un recorrido literario que va desde los poemas homéricos hasta Walter Scott, pasando por la comedia nueva, Shakespeare, romances como *The Faerie Queene* o *Daphnis and Chloe* y el Milton de *L'Allegro* e *Il Penseroso*, por citar algunos ejemplos relevantes. En este recorrido, Frye parece hallar una

¹ En *A Natural Perspective*, Frye sugiere otra dicotomía que afecta en este caso al ejercicio de la crítica literaria: "all literary critics are either Iliad critics or Odyssey critics. That is, interest in literature tends to center either in the area of tragedy, realism, and irony, or in the area of comedy and romance". (Frye, 1965: 1). En el mismo estudio reconoce que "I have been temperamentally an Odyssean critic myself, attracted to comedy and romance" (Ibid, 2).

vinculación entre *forza* (violence) y protagonistas masculinos (Otelo, Macbeth o Aquiles) y *froda* (fraud) y heroínas: "the heroine's activity is the mainspring (...) of a great deal of comedy in general" (Frye, 1976: 79). Al referirse, por ejemplo, a la diosa Atenea y a los poemas homéricos, el crítico canadiense sugiere que "In Homeric conditions of life - that is, the conditions assumed in the literary conventions adopted by the Homeric poems- the physical weakness of woman makes craft and guile her chief weapons, and when women in the heroic code are violent, like Clytemnestra or Medea, they normally operate by magic or through male proxies." (Frye, 1976: 69).

Cuando Frye realiza esta afirmación, está estableciendo una clara distinción entre "Homeric conditions of life" y "conditions assumed in the literary conventions adopted by the Homeric poems", pues de esta manera el crítico canadiense hace hincapié en lo que le interesa, esto es, los principios estructurales subyacentes al relato homérico. El contexto social o histórico que vincula a la heroína con la *froda* -el artificio y el engaño- es algo que Frye no discute, su interés se halla en el contexto o condición social que la convención literaria asume e interioriza en el seno del relato en virtud de una estructura que -y aquí se encuentra el verdadero interés de Frye- demanda un relato y unos personajes determinados.

Esta distinción es clave para entender este capítulo, y el crítico canadiense la utiliza igualmente en el análisis que realiza sobre el tema de la virginidad en los romances. Frye encuentra en la estructura del relato la explicación al valor que se concede a la virginidad en este tipo de narraciones:

"It looks as though there were some structural principle in this type of story which makes it natural to postpone the first sexual act of the heroine, at least, until after the birth mystery in the plot has been solved". (Frye, 1976: 73)

En ejemplos diversos de romances tales como *Ivanhoe* de Walter Scott, *Daphnis and Chloe* de Longus o *Chariclea* de Heliodoro, parece que el *romance* "in its stress on the theme of virginity, may be talking about something more than the condition of the hymen membrane" (Frye, 1976: 85).

En otras palabras, Frye sugiere que la estructura vertebral en gran medida las vicisitudes del relato. En este sentido, cuando en las novelas de Jane Austen la escritora muestra su resistencia a aceptar las costumbres sociales impuestas a las mujeres de su época, "it is the romantic conventions she is using that expresses the resistance" (Frye, 1976: 77). De alguna manera Frye anticipa que hay "an element of social protest... inherent in romance..." (Frye, 1976: 77).

De nuevo como sugeríamos en el capítulo anterior al referirnos al Western o la novela policiaca, no debemos quedarnos en la experiencia trivial -en términos imaginativos- que pueda suponer la lectura de un *romance*, sino que debemos preguntarnos qué nos está diciendo esa narración individual sobre el género del *romance* en su totalidad y sobre las convenciones literarias que le son inherentes. En cuanto al tema de la virginidad, Frye se atreve a hacer una lectura donde sostiene que quizá lo que subyace a este motivo es una velada defensa de la integridad humana: "Deep within the stock convention of virgin-baiting is a vision of human integrity imprisoned in a world it is in but not of" (Frye, 1976: 86). La

heroína del *romance* recurre a todo tipo de estrategias para que su integridad no quede resquebrajada, "yet always managing to avoid the one fate which really is worse than death, the annihilation of one's identity" (Frye, 1976: 86).

Hacia el final del capítulo Frye lleva su argumento un poco más lejos y traza una interesante correspondencia entre los héroes y heroínas de las narraciones bíblicas y los de la literatura secular. Nos dice Frye que como la literatura secular carece de las "doctrinal inhibitions" que otrora sí están presente en la literatura bíblica ("Christian myth", nos dice Frye), la heroína del *romance* "can take on a redemptive role as well, like her divine counterpart in the Christian story" (Frye, 1976: 88). Esta afirmación resulta altamente esclarecedora pues Frye traza una correspondencia figural o tipológica entre las heroínas del *romance* y su "divine counterpart", es decir que alude al "heroism of Christ", un heroísmo que en este caso "takes the form of enduring the Passion" (Frye, 1976: 88). En otras palabras Cristo, en cuanto héroe, actúa de manera contrapuntística (*typos*) con respecto a las heroínas del *romance*, independientemente del género sexual, pues la literatura secular -a la que pertenece el *romance*- no está sujeta a inhibiciones doctrinales o dogmáticas. Lo que se deduce de esta afirmación es que "the myth of romance, though closely related to the myth of Christianity, and for centuries contemporary with it, should not be thought of as derived from it" (Frye, 1976: 88), sino que se trata de su, si se me permite la expresión, "human counterpart".

El tercer capítulo se cierra con una referencia a una teoría de la historia elaborada por el poeta irlandés W.B.Yeats. En dicha teoría de la historia Yeats afirma que la civilización occidental ha sido recorrida por dos

patrones culturales: "Classical culture" y "Christian culture". En la primera, el mito central es la historia de Edipo, mientras que en la segunda, es el mito de Cristo el que vertebra como tal relato dicha civilización. Yeats sugiere que cada uno de estos patrones culturales queda inaugurado por la unión entre un ave y una mujer: "Classical culture is heralded by the sexual union of Leda and the swan, Christian culture by the nonsexual union of the Dove and the Virgin" (Frye, 1976: 90). Para el poeta irlandés "tragedy is at the heart of Classical civilization, comedy at the heart of the Christian one" y, según su esquema, una vez finalizado el ciclo que corresponde a la "cultura cristiana" se producirá un retorno o *ricorso* hacia "a heroic and violent culture of the Classical type" (Frye, 1976: 90).

El crítico canadiense no coincide con todo el planteamiento de esta visión de la historia, pero sí que aprecia coincidencias con el propio recorrido que él ha esbozado en este capítulo. Por ejemplo lo que Frye ha denominado el "forza-froda cycle is essentially Yeats's Leda and swan cycle." (Frye, 1976: 91). Sin embargo, a diferencia de Yeats, Frye cree que este ciclo "was not destroyed by Christianity, but survived intact" (Frye, 1976: 91). Ejemplos de estructuras trágicas y del *ethos* del héroe trágico se pueden apreciar en Shakespeare o Dickens (Frye, 1976: 91). Por otro lado el "dove-and-virgin cycle is comedy-centered" pero para Frye no se trata (según los términos en que lo plantea Yeats) de una mera antítesis del "Leda and swan cycle" que corresponde al período de la "Classical culture". Pues corresponde al mundo del *romance*, y como veíamos en el capítulo anterior, el itinerario de las narraciones que pertenecen al romance llevan al héroe o la heroína desde un "night

world" a un "idyllic world" que suele ser una especie de recuperación de la identidad. En este tránsito de un nivel de experiencia a otro (del *night world* al *idyllic world*) cuyo término es la escena del reconocimiento o anagnorisis, nuestra experiencia como lectores se ensancha "and we sometimes have the feeling in a romance or comedy of moving from one world into a larger one" (Frye, 1976: 91). Frye se sirve de una imagen propia de Yeats - a gyre or vortex - para referirse a la sensación "we express in the phrase we so inevitably use when summarizing a romantic plot: "it turns out that..." (Frye, 1976: 91). En este sentido esta frase nos remite al nexos "and then" que explicábamos en el capítulo anterior.

Frye parece hallar pues, bastantes vínculos entre el universo imaginativo del *romance* y el del relato central bíblico: "the myth of Christianity is also a divine comedy which contains a tragedy, and thinks of that tragedy as an episode within a larger comedy structure" (Frye, 1976: 92). El crítico canadiense sugiere que al igual que sucede en el cristianismo, en el *romance* hay un recorrido que va de lo trágico a lo cómico, y que se dirige a un tercer estadio que podría llamarse apocalíptico (Muñoz Valdivieso, 1995: 233). En este sentido, al igual que encontramos en el Cristianismo un sentido transcendental de la existencia humana, también el *romance* sugiere en los desenlaces de sus relatos la llegada de un nuevo orden donde, entre otros sucesos, el héroe o la heroína recupera o consolida su identidad tras una sucesión de peligros en los que sus bienes más preciados -su integridad, su identidad- se han mantenido intactos y el desenlace de la historia los ha hecho reflotar en un marco y un estadio inéditos: "Certainly there are close connections between the imaginative

universe of romance and of Christianity" (Frye, 1976: 92).

El tercer estadio hacia el que la ficción se dirige posee implicaciones que Frye sólo prefigura en este tercer capítulo para tratarlo posteriormente en el último capítulo de este estudio. En este sentido el crítico canadiense discrepa de Yeats en relación a la idea del retorno o *ricorso* hacia un período inicial -es decir hacia el período clásico- que éste plantea en su personal visión de la historia. Frye invoca al poeta William Blake y cita el poema "Earth's Answers" incluido en el célebre poemario *Songs of Innocence and Experience*. En dicho poema, "a female Earth, called upon by the poet to stop turning in cycles and enter the world of eternal light, complains that she can not do so because "Starry Jealousy does keep my den" (Frye, 1976: 92). Este "Starry Jealousy" corresponde a un "Covering Cherub", que mantiene a la tierra bajo la tiranía del espacio y el tiempo infinitos². El poema, en este sentido, anuncia y reclama una nueva era en la que la unión sexual entre "divine birds and human women are finally broken, and the human imagination has passed beyond the empty heavens into its original earth" (Frye, 1976: 93).

3.4. *The Bottomless Dream: Themes of Descent*

En el presente capítulo Frye analiza los temas de descenso presentes en el *romance*, ofreciendo como ejemplo

² Otras interpretaciones asignan un significado similar a esta "Starry Jealousy", como la ofrecida en la edición de Alicia Ostriker; según ella se trata de "el Dios celoso, que creó las estrellas en conformidad con la Razón y la Ley, exige obediencia al alma y mantiene prisionera a la Tierra" (cit. en Blake, 2009: 169. Edición bilingüe de Jordi Doce).

un exhaustivo e ilustrativo catálogo de obras literarias donde vemos cómo dichos temas llegan a vertebrar la estructura de este género. El siguiente capítulo "Quis Hic Locus" tratará por su parte los temas de ascenso del *romance*.

El título de este capítulo, "The Bottomless Dream", procede de la obra que Frye dedica a los *romances* shakespereanos -*A Natural Perspective*-, y es, según nos dice el crítico en la introducción a aquel estudio: "My own personal title for the book" (Frye, 1965: xxiii).

Desde el comienzo de este capítulo nos encontramos con un Frye epigramático que nos recuerda que: "From the beginning the poetic imagination has inhabited a middle earth" (Frye, 1976: 97). A partir de esta afirmación Frye despliega su conocido esquema cuatripartito del universo mitológico occidental que le servirá, a su vez, para desarrollar este capítulo y el siguiente:

"There are therefore four primary narrative movements in literature. These are, first, the descent from a higher world; second, the descent to a lower world; third, the ascent from a lower world; and, fourth, the ascent to a higher world" (Frye, 1976: 97).

Toda la ficción literaria no es sino "complications of, or metaphorical derivations from, these four narrative radicals" (Frye, 1976: 97).

Aunque, en principio, estos movimientos narrativos constituyen el marco por el que desfilan "all stories in literature", Frye se servirá de este esquema -en el que resuenan los cuatro *mythoi* de la *Anatomy*- para llevar a cabo su exuberante análisis de los temas de descenso y ascenso en el *romance*.

Por lo que se refiere a los temas de descenso, Frye los clasifica en dos tipos: "those that suggest descent from the sky or, more precisely, one of the two higher worlds, heaven and Eden, and those that suggest descent to a subterranean or submarine world beneath this one. In the latter, the normal road of descent is through dream or something strongly suggestive of a dream atmosphere. In the former, we meet first of all the familiar motifs of the quasi-divine hero..." (Frye, 1976: 99).

La muestra de ejemplos de temas de descenso desde un mundo superior al nuestro va de los relatos bíblicos de Moisés y Cristo, hasta a algunos héroes de Dickens y Scott, pasando por el *Thel* de William Blake, o algunas obras del período de la Comedia Nueva. En estos ejemplos se halla presente con diversas variantes el motivo del "mysterious birth" (Frye, 1976: 101), donde el héroe del relato puede ser "put out to sea in an empty boat or raft" (Frye, 1976: 99), o bien "the infant [is] exposed on a hillside and picked up by shepherds" (Frye, 1976: 100).

Frye analiza con más detalle los temas de descenso a los mundos subterráneo y submarino, y ofrece además un catálogo de obras literarias más exhaustivo. Lo que de cualquier manera el crítico canadiense resalta es que tanto en el descenso desde un mundo superior como en el descenso a un mundo infrahumano, el relato demanda "some kind of break in consciousness... which often involves actual forgetfulness of the previous state" (Frye, 1976: 102). Este resquebrajamiento de la conciencia es una constante temática en el *romance* y cualquiera de los temas de descenso que encontramos remiten hacia esa identidad perdida cuya recuperación es la razón de ser del *romance*: "the structural core is the individual loss

or confusion or break in the continuity of identity..." (Frye, 1976: 104).

Los ejemplos de temas de descenso a un mundo inferior que Frye propone son múltiples. Son recurrentes el tema del tránsito de un mundo de vigilia a un mundo onírico, la pérdida de la memoria, el descenso en la escala social que implica en ocasiones pasar de la riqueza a la pobreza o "from privilege to a struggle to survive, or even slavery" (Frye, 1976: 104). El motivo de la metamorfosis constituye otro tema de descenso recurrente "by... identifying a human or humanized figure with something animal or vegetable" (Frye, 1976: 105), como sucede en los relatos de Apolo y Dafne, o Adán y Eva, o el relato de Apuleyo. Las heroínas de Shakespeare también son víctimas de una ruptura identitaria al recurrir al disfraz, al igual que ocurre con el motivo de los hermanos gemelos en *Comedy of Errors* y los que no lo son pero actúan como tales en *A Midsummer's Night Dream*. Otro elemento causante de "break of consciousness" es el espejo y sus variantes: "pictures, tapestries, and statues" (Frye, 1976: 109), todos ellos elementos situados oportunamente en el umbral del relato romántico. También constituyen un tema de descenso el uso de un "special language", ya sea recurriendo a un estilo arcaizante o generando un propio microcosmos verbal. En este sentido, nos dice Frye, el microcosmos verbal de Tolkien entronca con una tradición de escritores "which includes the synthetic Gothic of *Ivanhoe* and the yeaverily-and-forsooth lingo in which William Morris wrote his later prose romances" (Frye, 1976: 110). Como ejemplo contemporáneo que continúa esta tradición encontramos lo que el crítico David Lodge ha llamado "Teenage Skaz" en alusión a *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess (Lodge, 1992).

Frye nos dice que en ocasiones este "special language has a specifically dreamlike quality" (Frye, 1976: 110). El carácter onírico de estas jergas inventadas encaja perfectamente en el mundo del *romance* y el crítico canadiense lo relaciona con un fenómeno que él denomina "charm", esto es: "the use of words for emotional purposes derived from the magical casting of a binding spell" (Frye, 1976: 110). El "charm", junto con el "riddle", constituyen dos formas de expresión poética que Frye explica en detalle en el ensayo "Charms and Riddles" incluido en su estudio *Spiritus Mundi*. En este capítulo el "charm" está presente en "a world where one progressively loses one's freedom of action, the lowest stage of which is imprisonment or paralysis or death itself" (Frye, 1976: 110), mientras que por su parte el "riddle" toma la forma de mensajes oraculares sólo asequibles en las cotas más profundas del inframundo: "riddles and ciphers and oracular utterances of all kinds proliferate around the end of the descending journey" (Frye, 1976: 122).

Un capítulo consagrado a los temas de descenso presentes en el *romance*, no puede terminar sin sugerir la idea viconiana de *ricorso* a la que Frye recurre tan frecuentemente en su teoría. Cuando el crítico canadiense afirma en este capítulo, que: "The radical of satire... is a descent narrative, where we enter a lower world which reveals the sources of human absurdity and folly" (Frye, 1976: 120), está sugiriendo ciertos paralelismos entre la sátira y el *romance* (Muñoz Valdivieso, 1995: 240). Al final del tercer ensayo de *Anatomy of Criticism*, Frye se refería a la sátira, en un pasaje celebrado de su crítica, en los siguientes términos:

"At the bottom of Dante's hell, which is also the center of the spherical earth, Dante sees Satan standing upright in the circle of ice, and as he cautiously follows Virgil... he passes the center and finds himself no longer going down but going up, climbing out on the other side of the world to see the stars again" (Frye, 1957: 239).

También en este capítulo el crítico canadiense redonda en la idea de la regeneración tras haber alcanzado la cota más baja en el "viaje de descenso", e igualmente hay una referencia a un Dante que, como en el *third essay* de la *Anatomy*: "enters the "mouth" of hell, and reaches the end of it at the Satanic rectum... so that Dante would not only enter his mouth but be excreted from the other end..." (Frye, 1976: 119). Por tanto el *romance* "on the lower reaches of descent" (Frye, 1976: 111) comparte con la sátira una trayectoria narrativa similar. Sin embargo la promesa de regeneración que, tras tocar fondo, sólo intuimos en la sátira, sí se consolida en el *romance* en su característico itinerario en forma de U.

Frye divide en este capítulo los mitos de creación en dos tipos dependiendo de la dirección hacia la que mirásemos a la hora de forjar dichos relatos cosmogónicos:

"If we look down, we see the cycle of animal and plant life, and creation myths suggested by this would most naturally be sexual ones, focusing eventually on some kind of earth-mother... If we look up, we see, not different forms of life emerging. The cycle of the same,..., suggests rather an artificial creation myth, a world made...

by a conscious and planning intelligence" (Frye, 1976: 112).

Frye sugiere que todo apunta a que los mitos de creación sexuales son los más antiguos y en ellos el tema de la muerte "does not have to be explained: death is built in to the whole process" (Frye, 1976: 112). A diferencia de éstos, los mitos de creación artificiales "could not have had any death or evil originally in it, so that a myth of fall is needed to complement it" (Frye, 1976: 112) por lo que a posteriori "the artificial myth won out in our tradition, and the lower world became demonized, the usual fate of mythological losers" (Frye, 1976: 112). La capacidad de regeneración que la naturaleza posee y que muestra en el ciclo estacional es algo que el ser humano no tiene, y en este sentido los mitos de creación sexuales dan cuenta de dicha capacidad: "As winter turns to spring, nature shows a power of regaining her youth that does not exist for individual human life" (Frye, 1976: 120). En este sentido, en los más oscuros momentos de descenso acaecidos en el *romance* se intuye una promesa de regeneración que parece imitar la naturalidad de ese renacer que hallamos en los relatos cosmogónicos.

En la escena tercera del último acto de *The Winter's Tale* - *romance* que Frye cita en este capítulo- un Shakespeare demiúrgico otorga al personaje de Paulina la capacidad de devolverle la vida a Hermione - esto es, a la estatua erigida en memoria de la esposa de Leontes y reina de Sicilia. En el famoso *romance* shakespeariano escuchamos las siguientes palabras en boca de Paulina:

Music, awake her; strike!

'Tis time; descend; be stone no more; approach;

Strike all that look upon with marvel. Come! (...)
Bequeath to death your numbness; for from him
Dear life redeems you. (Act V. Sc.III. 98-103).

La respuesta de Leontes ante semejante prodigio apunta precisamente al carácter redentor implícito en la estructura del *romance*; lejos de buscar una explicación sobrenatural o mágica a lo acontecido, el rey de Sicilia mira hacia abajo, hacia los mitos de creación sexuales, que a través del arte del *romance* convierten en realidad la promesa de regeneración inherente al género. De alguna manera, parece que para el rey Leontes el arte es la única explicación capaz de dar sentido al prodigio que está contemplando:

If this be magic, let it be an art. (ACT V. Sc. III. 110).

Como sugiere el propio Frye en su estudio *Fables of Identity*, al referirse precisamente a esta obra: "Much is said about magic in the final scene, but there is no magician, no Prospero, only the sense of a participation in the redeeming and reviving power of a nature identified with art, grace, and love" (Frye, 1963: 118).

3.5. *Quis Hic Locus? Themes of Ascent*

"The reader became the book; and summer night
Was like the conscious being of the book."
Transport to Summer Wallace Stevens.

Quizá la cita con la que comenzamos este apartado sea una buena manera de abordar este capítulo. No en

vano, Frye acude con bastante frecuencia al pensamiento poético de Wallace Stevens y estos dos versos de su célebre poema "The House Was Quiet and the World Was Calm", sugieren, a mi modo de ver, una de las conclusiones más interesantes que Frye proclama en *The Secular Scripture*. En el poema de Stevens, el lector y el libro alcanzan una suerte de unidad que no es sino el resultado de un proceso que el crítico canadiense ha descrito en más de una ocasión a lo largo de su carrera.

Podemos afirmar que esta suerte de posesión de la que el lector es objeto, es una idea recurrente en la obra de Frye y quizá el mejor ejemplo lo encontremos al final del *second essay* de la *Anatomy*. En este ensayo, el lector, tras haber asimilado todos los significados que la obra literaria es capaz de codificar, culmina el proceso de lectura en la denominada *anagogic phase*. En esta fase, el lector adquiere entidad propia en el esquema crítico de Frye, y constituye el centro de la experiencia literaria. En otras palabras, el objeto de interés no es sólo un texto aislado, la literatura, o en última instancia el Logos, sino la confluencia de éste en la figura de un lector que lo contiene o posee. El interés por el lector parece cobrar importancia, según asegura A.C. Hamilton, en el Renacimiento inglés "with the Reformation emphasis on the inner recreation of God's Word" (Hamilton, 1990: 198). En este sentido la *Defense of Poesy* de Sidney, plantea una defensa de la poesía como camino alternativo y secular de cara a la obtención de la gracia divina: "for once [poetry was] inwardly possessed it may move readers to virtuous action". (Hamilton, 1990: 198).

Pero también hallamos un similar énfasis en la figura del lector en Longino y las ideas que expuso en el tratado *Sobre lo sublime*. Cuando Frye describe la

experiencia del lector en la fase anagógica, es inevitable pensar en los términos en que Longino describe la experiencia de lo sublime: "Pues es realmente sublime aquello que tolera un análisis profundo, aquello contra lo cual resulta difícil, más aún, imposible rebelarse, y que deja en la memoria una huella poderosa y difícil de borrar". (cit. en Burguera, 2004: 77)

En el presente capítulo Frye, además de analizar los temas de ascenso y describir las etapas de dicha ascensión, sitúa al lector en una posición preeminente, pues sorprendentemente se produce una equiparación entre héroe y lector que anticipa la conclusión de *The Secular Scripture*: "It seems that one becomes the ultimate hero of the great quest of man, not so much by virtue of what one does, as by virtue of what and how one reads" (Frye, 1976: 157). Esta reflexión, es en mi opinión una de las aportaciones más interesantes a este estudio y nos ofrece una imagen certera de cómo el crítico canadiense concebía tanto la lectura como el ejercicio de la crítica.

En este apartado, Frye vuelve a ofrecer un apabullante catálogo de ejemplos de obras literarias donde el tema del ascenso está presente. Lo que el crítico plantea en esta ocasión es un itinerario compuesto por tres fases a la hora de producirse el ascenso, si bien existe una división más general que plantea el ascenso como: "the ascent from a lower world and the ascent to a higher world" (Frye, 1976: 129). El punto de inflexión que marca el ascenso -y por tanto, constituye la primera fase de éste- se produce: "At a certain point, perhaps when the strain, as the storyteller doubtless hopes, is becoming unbearable, there may be a revolt of the mind, a recovered detachment..." (Frye, 1976: 129). Esta situación

insoponible es la que marcaría pues la primera etapa del ascenso.

Frye afirma posteriormente que a pesar de lo predecible que resultan las tramas del *romance*, lo que divierte verdaderamente al lector es: "the archetype of death and rebirth, where the growing new life takes over the feelings of the irresistible and inevitable which are normally attached to death" (Frye, 1976: 132). Quizá lo que el crítico canadiense está sugiriendo es que parte de la popularidad del *romance* proviene del hecho de que sus tramas garantizan una regeneración o la recuperación de la identidad perdida, cuando en nuestra experiencia común esa posibilidad no siempre está completamente garantizada: "The feeling that death is inevitable comes to us from ordinary experience; the feeling that new life is inevitable comes to us from myth and fable" (Frye, 1976: 132). De nuevo el arte, y la capacidad fabuladora y creativa del ser humano en este caso, trasciende la experiencia común y garantiza la continuidad del ciclo de "death and rebirth".

Frye no puede evitar la alusión al marco mitológico que en gran medida ha dado forma a su poética, y nos dice seguidamente que: "Such themes in romance are often linked with the providential framework of the Christian universe which is contemporary with so much of it" (Frye, 1976: 132). Pero el crítico canadiense no se detiene en una afirmación que es por otra parte el punto de partida de este estudio, sino que interpreta los clásicos *happy endings* de los *romances* y las comedias desde una perspectiva existencial particular que merece ser citada: "One of the things that comedy and romance as a whole are about, clearly, is the unending, irrational, absurd persistence of the human impulse to struggle, survive, and where possible escape" (Frye, 1976: 136).

Como podemos observar en la cita anterior, el crítico canadiense señala semejanzas temáticas entre el *romance* y la comedia. Sin embargo, también aprovecha este capítulo para ahondar en las diferencias que separan a ambos géneros, a pesar de que sus forzadas tramas revelen un deseo inveterado por alcanzar el final feliz. Frye describe el itinerario de la narración cómica en los siguientes términos: "The usual conservative tendency in comedy is to move from subjective illusion to an acceptance of the standards of society, as a superior norm" (Frye, 1976: 138).

En otras palabras, la resolución de la comedia implica la integración del héroe en la sociedad a la que pertenece. La narración del *romance* traza una resolución donde se privilegia la figura del héroe o la heroína por encima de la sociedad a la que pertenece: "In romance it is much more frequently the individual, the hero or heroine, who has the vision of liberation, and the society they are involved with that wants to remain in a blind and gigantic darkness" (Frye, 1976: 139). El ejemplo más evidente para Frye de resolución cómica lo representa el relato policíaco, el cual "operates, for the most part, in a deeply conservative social area, where the emphasis is on reintegrating the existing order" (Frye, 1976: 138).

La segunda fase en el ascenso viene marcada por la separación nítida entre "the lower world and those who are destined to escape from it." (Frye, 1976: 137). Separación que se produce después de "an act of conscious detachment, one that takes the form of recognizing the demonic as demonic" (Frye, 1976: 137). Encontramos ejemplos de dicho reconocimiento en el relato policíaco, si bien, como ya hemos señalado, la resolución de este relato nos conduce a un desenlace cómico, mientras que en

el romance el héroe o heroína no se reintegran en una nueva sociedad, sino que la trascienden y alcanzan "a higher state of identity than the social and comic world does" (Frye, 1976: 149). En este segundo estadio del ascenso hallamos el reverso de la metamorfosis que se producía en el descenso del héroe, que Frye define como: "The simplest form of such ascending metamorphosis is the removal of enchantment, in which an animal disguise or something parallel is replaced by the original human form" (Frye, 1976: 140). En virtud de esta metamorfosis se produce la recuperación de la identidad perdida la cual Frye ilustra con los siguientes ejemplos: "The frog becomes the prince; Lucius the ass, in Apuleius, becomes Lucius the initiate of Isis; the Wife of Bath's loathly lady, having got what she wanted, becomes a beautiful lady" (Frye, 1976: 140). Otra de las imágenes de descenso clásicas, la de los gemelos o también la figura del *Doppelgänger*, tienen su contrapunto en el movimiento ascendente al producirse "the separating of the demonic principle from its opposite, when the two closely resemble each other" (Frye, 1976: 140), y que tiene lugar cuando se reconoce: "the demonic as demonic" (Frye, 1976: 137). Frye cita algunos ejemplos en los que encontramos estos temas de ascenso, como por ejemplo un romance cristiano conocido como *The Clementine Recognitions*, o también en la *Arcadia*, *The Adventures of Huckleberry Finn*, o *The Last of the Mohicans* y en *The Castle of Otranto*. Por otro lado, encontramos un desarrollo más complejo de este tema en *The Secret Sharer* de Joseph Conrad.

El tercer tramo del ascenso se produce con la recuperación de un elemento que, en el capítulo anterior, representaba "a break in the continuity of identity", nos referimos a la memoria: "we should expect a third stage,

following the recognition of the demonic (...) which would be the restoring of the broken current of memory. The theme of restoring the memory is, naturally, often an element in the recognition scene itself ..." (Frye, 1976: 145). Los recursos más frecuentes que la narración emplea en esta etapa del ascenso son "a talisman of recognition, some emblem or object, a birthmark on the body, tokens put beside an exposed infant..." (Frye, 1976: 145).

El tercer estadio de la ascensión implica abandonar un inframundo en el que se encontraba el héroe para alcanzar "the surface of the earth". Antes de culminar el ascenso, el héroe o heroína ha habitado un "lower world" que con frecuencia estaba representado por la imagen del mar, que a su vez sirve de símbolo de lo inconsciente; un mar "which seems paradoxically to forget everything and yet potentially to remember everything" (Frye, 1976: 148). El tema del mar que arrebató y devuelve la vida ("a past life restored"), está presente, por ejemplo, en el *Pericles* de Shakespeare cuando el propio Pericles es rescatado por unos pescadores. La versión figural o tipológica de esta imagen, la encontramos en la Biblia en los siguientes ejemplos: "the Jonah story and in the elaborate fishing imagery of the Gospels, where the descent of Christ to a lower world is given a submarine dimension as he and his disciples become "fishers of men" (Frye, 1976: 148).

Frye vuelve a recordarnos hacia el final del capítulo las diferencias entre la comedia y el *romance*. Hasta el tercer estadio los temas e imágenes que el crítico canadiense analiza transitan por igual tanto en la comedia como en el *romance*. Sin embargo, nos dice Frye, "The festive societies which appear at the ends of comedies are usually anti-utopian, based on the kind of pragmatic common sense or good will that transcends all

social planning" (Frye, 1976: 149). En términos temáticos, en la comedia predomina lo social y la adaptación de los individuos al orden que la sociedad conforma. En el *romance* el papel de la sociedad se reduce a "the love of individual men and women within an order of nature which has been reconciled to humanity" (Frye, 1976: 149). El *romance* parece, pues, privilegiar la figura de un individuo -héroe o heroína- que recupera su identidad tras un descenso y ascenso accidentados, y que ingresa en un "higher state of identity" donde el marco social es un mero decorado -pensemos en lo pastoral, en la Arcadia, en los pastores que son a la vez poetas y amantes (Frye, 1976: 149). Sin embargo Frye aclara que el *romance* tiene su particular concepción de la sociedad. Se trata de una sociedad ideal o utópica desplegada en "a higher world than that of ordinary experience" (Frye, 1976: 150). ¿En qué consiste, por tanto, ese mundo supremo que trasciende la experiencia común? A mi modo de ver, este mundo se constituye a partir de la transcendencia del orden natural. Los dos principios estructurales que subyacen a la narración del *romance* consistían en, de una parte, una polarización del relato en "a world above" y "a world below", y de otra, en un movimiento a través de los ciclos natural y humano (Frye, 1976: 150). En el *romance* nos encontramos con un relato "which transcends the cycle of nature", mientras que la comedia "accommodates itself to it" (Frye, 1976: 150). De nuevo, resulta pertinente referirnos a *The Winter's Tale*, y a la conclusión que sugeríamos al final del capítulo anterior: el *romance* mira hacia los mitos de creación sexuales y reescribe un relato desplazado, que en su resolución trasciende el orden natural que otrora delimita la resolución final de la comedia.

Frye concluye este capítulo relatándonos una historia perteneciente a los evangelios apócrifos. El relato procede de "the "Hymn of the Soul" y aparece en "the Acts of Thomas", que citamos a continuación y que resume de manera magistral el itinerario del *romance* en este capítulo y el anterior:

"The Soul says that when he was a child in the palace of his father, his parents provided him with money and jewels and sent him down to Egypt, where he was to find a pearl in the sea guarded by a serpent, and come back to his original state again. He also has a brother who remained in the upper world. The Soul disguises himself and descends, but his disguise is penetrated and he is persuaded to eat the food of the lower world, like Proserpine before him. This causes him to forget both his origin and his mission, and fall into a deep sleep. His parents send a "letter" to him, the lowerworld oracle that we have met before; the Soul reads it, and as he reads his memory comes back. He puts the serpent to sleep, seizes the pearl, and starts back again. At the beginning of his quest he had been clothed in a garment which is clearly the form of his original identity. He meets this garment again and realises that it is, in fact, his real self. He sees it "as it had been in a mirror", and it is brought him by twins: "Two, yet one shape was upon both". Putting it on, he makes his way back to his own world" (Frye, 1976: 156-157).

Frye traza una correspondencia entre el Alma y nosotros, los lectores: "it is the story of ourselves" (Frye, 1976: 157). Como tal relato, la historia del Alma

funciona también como alegoría de la lectura (Balfour, 1988: 60-61). Cuando el Alma lee la carta enviada por sus padres, deshace un hechizo que le devuelve en última instancia su identidad. No debemos olvidar aquí los conceptos de *charm* y *riddle* que Frye formula en su estudio *Spiritus Mundi*, y a los que nos hemos referido anteriormente. *Charm*, nos dice Frye, viene de *carmen* que significa canción. Pero la palabra *Charm* (encanto) también está conectada con *spell*: "the native word for charm is "spell" (Frye, 1976a: 123), que además de retener su significado de hechizo, significa también deletrear: "reading letter by letter, or sound by sound" (Frye, 1976a: 124); precisamente lo que el Alma hace en el relato es leer una carta ("a letter", ahora en su acepción de carta), enviada por sus padres. La carta funciona como oráculo que retiene como tal su carácter de misterio o enigma, es decir, de "riddle". Frye afirma en el mismo ensayo de *Spiritus Mundi* que: "Riddle is from the same root as read: in fact "read a riddle" was once practically a verb with a cognate object..." (Frye, 1976a: 124). Con lo que la conexión entre lectura y magia, misterio o encanto se refuerza aún más. El resultado final es que tras la lectura de la carta, desaparece el hechizo, y el oráculo revela el misterio que posibilita al Alma recordar y recuperar su identidad: todo ello a través del acto mágico de la lectura.

Decíamos anteriormente que el relato del Alma funciona como alegoría de la lectura, en el que nosotros, los lectores, nos convertimos en los héroes del romance, en virtud no de lo que hacemos, sino de lo que leemos (Frye, 1976: 157). No podemos dejar pasar esta ocasión para señalar otra de las implicaciones que se desprenden de esta conclusión, y que el crítico Ian Balfour ha descrito en los siguientes términos:

"One implication of this allegory of reading is that the critical quest is itself a romance, and that Frye's particular quest is then, (...) a romance of romance" (Balfour, 1988: 61).

Northrop Frye, tal y como lo plantea Balfour, parece haber inaugurado con su crítica literaria una aventura crítica de parecido aliento y emoción que la aventura que experimenta el héroe/lector de los romances.

3.6. *The Recovery of Myth*

En el último capítulo de *The Secular Scripture*, Frye dedica especial atención a la idea del lector como héroe del *romance* y a la idea de la posesión de la obra literaria. Por otro lado, sabemos que la intención de Frye al publicar las *lectures* que luego integrarían *The Secular Scripture* era "simply to publish them as they were without worrying about the larger structure that they fitted to" (Ayre 1989, 350). A mi modo de ver, esta intención se hace patente en *The Secular Scripture*, y en este sentido el asunto tratado carece de la ambición y proporción teóricas de otros libros de Frye. En la cita que acabamos de ofrecer, el crítico canadiense también confiesa no estar preocupado por la estructura más amplia en la que encajaría su libro sobre la estructura del *romance*. Al hablar de esta estructura Frye puede que tenga en mente libros como la *Anatomy of Criticism* y *The Great Code*. A pesar de no ser un libro tan ambicioso, *The Secular Scripture* ofrece muchas claves sobre la poética de Frye. Se trata de un libro en el que el *romance* se plantea como el gozne necesario que conecta dos obras

magnas la *Anatomy* y *The Great Code*. Pero también es éste un estudio en el que Frye refleja de manera destacada su concepción de la crítica como un *quest*, una suerte de aventura crítica, como señala Ian Balfour y suscribimos nosotros.

Al comienzo del capítulo Frye introduce la idea de la identificación entre lectores y los héroes del *romance*: "the reader is expected to "identify with" at least the idealized characters" (Frye, 1976: 162). De igual forma que se produce una identificación entre héroe y lector, también se produce esa relación entre crítico y poeta: "poets (...) have to pass through (...) identification with an author, usually as an intense form of discipleship" (Frye, 1976: 162). En el caso de Frye es conocida su identificación con el poeta William Blake.

Una interesante referencia a un cuento de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", le sirve al crítico de ejemplo de identificación entre lector y poeta. En el cuento borgeano, Pierre Menard, dedica gran parte de su vida a reescribir dos capítulos de Don Quijote. Borges señala que la versión de Menard posee "[a] much more historical resonance" (Frye, 1976: 162) que el original, cuando lo que de verdad se produce es "[a] total identification with Cervantes". Según Frye el escritor argentino nos muestra que tanto el escritor como el lector "are different entities in time and space, that whenever we read anything, even a letter from a friend, we are translating it into something else" (Frye, 1976: 162). Este cuento ha dado lugar a múltiples interpretaciones por parte de diversas escuelas críticas del siglo XX. Uno encuentra coincidencias entre el argumento de este magnífico cuento y los presupuestos teóricos defendidos por la Estética de la Recepción. Pero también podemos pensar en el Harold Bloom de *A Map of*

Misreading, y de hecho Frye parece tener en mente dicha obra cuando dice:

"Without going in quite the same direction that some critics have done, I think it is true that this is how the recreating of the literary tradition often has to proceed: through a process of absorption followed by misunderstanding, that is, establishing a new context" (Frye, 1976: 163).

Hay que añadir un detalle a esta supuesta referencia a Harold Bloom, y es que en las notas incluidas al final de *The Secular Scripture*, Frye afirma sobre el pasaje que acábamos de citar lo siguiente: "Except for the first clause in the next sentence, this passage was written before the appearance of Harold Bloom, *A Map of Misreading*" (Frye, 1976: 193).

Esta aclaración es bastante significativa pues tiene lugar en un momento, el año 1976, en el que el prestigio del crítico canadiense iba disminuyendo. Según refiere su biógrafo John Ayre, Frye se sintió injustamente atacado por dos críticos: uno era Angus Fletcher, que en su artículo de 1975 "Northrop Frye: The Critical Passion" elogiaba a Harold Bloom y su *A Map of Misreading*, y se refería a lo que el propio Harold Bloom había comentado sobre Frye donde lo definía como "a latter-day Proclus or Iamblichus" (Muñoz Valdivieso, 1995: 252). Según John Ayre, el crítico canadiense "was particularly stung by Bloom's putting him beside Proclus and Iamblichus, "both of them pagans, initiates of mystery-cults, and very cloudy writers" (Ayre 1989, 351). Frye encontró estas críticas bastante injustas puesto que había luchado por liberar a la crítica: "from its mystery religion status" (Ayre, 1989: 351).

En este capítulo Frye se refiere al *romance* en los siguientes términos:

"the quest romance takes on a spiral form, an open circle where the end is the beginning transformed and renewed by the heroic quest" (Frye, 1976: 174).

El fin de esa búsqueda, la esencia misma del *romance*, consiste en: "man's recovery of what he projects as sacred myth" (Frye, 1976: 183). En el *romance* el lector ocupa un papel privilegiado en esta aventura, puesto que el mensaje del *romance* es: "*de te fabula: the story is about you; and it is the reader who is responsible for the way literature functions, both socially and individually* (Frye, 1976: 186). Frye insiste de nuevo en que el lector "... the mental traveler, is the hero of literature, or at least of what he has read" (Frye, 1976: 186). Finalmente el acto de leer conduce a ese *higher state* que inaugura el final del *romance*: "One's reading thus becomes an essential part of the process of self-creation and self-identity" (Frye, 1976: 186).

Al final de este capítulo Frye menciona uno de los *romances* más célebres de la literatura inglesa, que no es otro que *The Faerie Queene* de Spenser. Es significativo que este estudio acabe con una referencia a esta obra, pues su relevancia en la obra crítica de Frye es bastante marcada. No hay que olvidar que la *Anatomy* surge inicialmente como un estudio sobre el *romance* de Spenser, tal y como reconoce el crítico canadiense en el prefacio de su obra más emblemática.

El final de *The Secular Scripture* tiene, pues, ese carácter kerygmático tan frecuente en la obra de Frye, pues se trata de la proclamación final del carácter

heróico del lector, un lector que posee un relato que trata de él mismo (*de te fabula*), un relato que es el centro de la experiencia literaria, y en el que el lector se re-conoce. Ese lector es, a su vez, el espacio en el que la Literatura se re-crea incesantemente.

Según Frye, al final del último de los seis libros que conforman *The Faerie Queene*, Spenser sitúa al lector en un lugar privilegiado:

"Spenser thus passes on to his reader the crowning act of self-identity as the contemplating of what has been made, including what one has recreated by possessing the canon of man's word as well as God's" (Frye, 1976: 188).

Este momento de contemplación y de reconocimiento que se produce al final de *The Faerie Queene*, es lo que se conoce como la última visión de Sabbath. A partir de aquí Frye se pregunta sobre la relación entre lenguaje y silencio, y citando a Wittgenstein nos dice que "only the silence (...) marks the possession of words" (Frye, 1976: 188).

Sin embargo, el crítico añade a continuación que "real silence is the end of speech, not the stopping of it" (Frye, 1976: 188). Esta aseveración nos resulta de gran interés pues parece funcionar como una especie de versión secular del concepto de *second or participating apocalypse* que explica en *The Great Code* en los siguientes términos:

"While the book of Revelation seems to be emphatically the end of the Bible, it is a remarkably open end (...). The panoramic apocalypse gives way, at the end, to a second apocalypse that,

ideally, begins in the reader's mind as soon as he has finished reading (...) At the end, the reader, also, is invited to identify himself with the book" (Frye, 1982: 137-138).

En la última oración de *The Secular Scripture* Frye sugiere, a modo de conclusión, que sólo cuando el lector finalice la lectura de *The Faerie Queene*, tras la visión de Sabbath, habremos ganado verdaderamente el derecho al silencio ("we have earned the right to silence") (Frye, 1976: 188). Pero ese silencio será únicamente "the end of speech, not the stopping of it" (Frye, 1976: 188). Frye cierra su libro sobre la estructura del *romance* con *The Faerie Queene*, el *romance* al que pretendió dedicar un estudio completo, y del que surgió la *Anatomy*. También podemos decir nosotros que después de leer la última palabra de este estudio las ideas de Frye siguen reverberando en nuestro interior como si se tratara de un *second apocalypse*. Quizá dichas ideas estén anticipando el libro que funcionará como contrapunto a sus ideas sobre el *romance* que no es otro que *The Great Code*.

4. LA INTERPRETACIÓN TIPOLOGICA O FIGURAL EN LA CRÍTICA DE NORTHROP FRYE

La filosofía es de raíz anti-histórica. Del porvenir y de lo necesario se vuelve hacia la realidad, siendo ciencia del sentido general de la adivinación. Explica el pasado por medio del futuro, lo que ocurre al revés con la historia. (Observa todo de una manera aislada, en estado natural, sin conexiones).

Gérmenes o Fragmentos Novalis

En el prefacio a *Anatomy of Criticism* (1957) Frye declaraba abiertamente que tras concluir su estudio sobre el poeta William Blake (*Fearful Symmetry*, 1947) se había propuesto aplicar los principios de la tipología bíblica que había aprendido del poeta inglés William Blake a la obra de Edmund Spenser. La historia es ya conocida, pues sabemos que de esa intención fallida surgió la obra más emblemática del crítico canadiense. Afirmar, como lo hace Frye, que el impulso primigenio de esa gran obra crítica que es *Anatomy of Criticism* fue el de aplicar la tipología bíblica al romance inglés *The Faerie Queene* de Spenser, es decir bastante sobre el carácter decisivo que la tipología bíblica ha tenido en la poética de Frye. Algo que, por otro lado, nosotros pretendemos demostrar en este apartado, y en general, en nuestro trabajo de investigación.

En la entrevista que David Cayley realizó a Northrop Frye poco tiempo antes de morir, para la emisora CBC de Canadá, el crítico canadiense definía la tipología bíblica en los siguientes términos:

"The Christian Bible consists of an Old Testament and a New Testament, and the relation between them

is, from the Christian point of view, that everything that happens in the Old Testament is a type of something that happens in the New Testament. So you get this tennis-game view of evidence. How do you know that the Old Testament is true? Because it's fulfilled in the New Testament. How do you know that the New Testament is true? Because it fulfills the prophecies of the Old Testament. (Cayley, 1992: 179)

La explicación que ofrece el crítico canadiense no encierra gran dificultad: el Antiguo Testamento se confirma en el Nuevo Testamento, y éste a su vez se torna veraz porque es confirmación de aquél. La tipología constituye pues una forma de leer la Biblia que, *from the Christian point of view*, otorga veracidad a las Escrituras.

Por su parte, M.H. Abrams ofrecía en la entrada que dedica a la interpretación tipológica y alegórica de su *Glossary of Literary Terms* la siguiente definición:

"The typological (or figural) mode of interpreting the Bible was inaugurated by St. Paul and developed by the early Church Fathers as a way of reconciling the history, prophecy, and laws of the Hebrew Scriptures with the narratives and teachings of the Christian Scriptures. As St. Augustine expressed its principle: "In the Old Testament the New Testament is concealed; in the New Testament the Old Testament is revealed". (Abrams, 1999: 132).

Sin embargo, en la misma entrevista que hemos mencionado anteriormente, Frye señala un matiz muy interesante sobre la tipología, y es que lo que ésta

verdaderamente nos aporta es una concepción de la Historia: "Typology is really a view of history" (Cayley, 1992: 180).

Es precisamente esta aproximación a la tipología bíblica como concepción o teoría de la historia la que aquí nos interesa, ya que en nuestra opinión da forma, en gran medida, a la teoría literaria del crítico canadiense. En este sentido, en su artículo de 1979 "Literature, History, and Language", Frye reconoce su interés por la Biblia "not so much as a work of literature as what Blake calls the "Great Code of Art", a kind of model for the reading and study of literature" (Frye, 1979b: 1). El crítico canadiense no puede ser más preciso: la Biblia no solo constituye el gran código de la literatura (occidental), sino que la manera en que está escrita (sus mitos o narraciones, sus imágenes y sus metáforas) ofrece un modelo de lectura y de comprensión literaria aplicable a nuestra tradición cultural.

Una de las implicaciones más significativas de esta afirmación es, por tanto, que la concepción histórica sobre la que se sustentan los textos bíblicos puede servir de modelo o paradigma para el estudio de la literatura. Esto es, según Frye la literatura occidental se podría considerar como una especie de trasunto secularizado de la Biblia en cuya historicidad se reeditan las pautas temporales y el tiempo narrativo propios de las Escrituras, además de sus mitos y sus metáforas. En otras palabras, la problemática periodización de la historia de la literatura, encuentra en la concepción histórica que subyace a la tipología bíblica una vía de consumación. Y en este sentido, esa búsqueda de una historia intrínseca de la literatura -o si se prefiere, intrahistoria- se hace patente en el *first essay* de la *Anatomy* donde Frye propone su sugerente

theory of modes, trazando una novedosa concepción de la historia en función de cómo se sitúa el lector frente a los héroes que hallamos en las obras literarias.

A continuación es nuestra intención analizar y profundizar en el concepto de tipología (*typos*), y para ello nos referiremos a la concepción de la historia de Erich Auerbach y a su ensayo de 1938 "Figura". Consideramos que el filólogo alemán, como poco, constituye para Frye un ejemplo novedoso y original de un intento de elaboración de una historia de la literatura. Una historia literaria que bien pudiera responder dignamente a la célebre demanda de René Wellek en *Theory of Literature*:

"Is it possible to write literary history, that is, to write that which will be both literary and a history?" (Wellek, 1949: 252).

Frye, indudablemente se hace eco de esta necesidad en su propia crítica, pero quizá sea necesario ahondar primero en los planteamientos del gran filólogo alemán Erich Auerbach para intentar arrojar luz sobre el uso que Northrop Frye hace de la tipología en su obra crítica.

4.1. Figura de Erich Auerbach como paradigma histórico-literario

En 1938 el filólogo alemán Erich Auerbach publicó en la revista *Archivum Romanicum* el estudio filológico que conocemos como *Figura*. Se trata de un ensayo iluminador que traza un recorrido histórico-semántico del término figura. Una palabra en la que late una concepción de la historia que ha impulsado una forma de leer no sólo los

textos bíblicos, sino también -y ya desde una perspectiva secular- la literatura occidental. En este sentido, creemos que este ensayo disecciona con exhaustividad, como sólo el filólogo alemán podría hacerlo, la evolución semántica del término, y las implicaciones interpretativas que se derivan de dicha evolución.

Hablar de Erich Auerbach es hablar de un filólogo cuyo método histórico literario se inscribe en la tradición de la estilística idealista a la que, por citar algunos nombres, pertenecían K. Vossler y L. Spitzer. Pero su método filológico no es sólo deudor de aquella escuela. En la obra de Auerbach hallamos, además, dos influencias decisivas que son, por un lado, el universalismo filológico que proponía Goethe, y por otro, la concepción de la historia que se desprende de la obra de Giambattista Vico.

El método histórico-filológico que propugna Auerbach persigue aunar un acercamiento al texto literario de carácter retórico-poético que no descuide además la perspectiva histórico-científica (Cuesta Abad, 1998: 16). Tal y como señala el autor alemán en su célebre artículo "Filología de la literatura universal":

La síntesis histórica en la que estamos pensando, aunque sólo puede encontrar su sentido sobre la base de una compenetración científica con el material, es resultado de una intuición personal, y por tanto, sólo se puede esperar de una individualidad. Allí donde se consiguiera de forma plena, se habría obtenido a un tiempo un trabajo científico y una obra de arte. (Cuesta Abad y Jiménez Heffernan (eds), 2005: 815).

En este sentido el modelo que inspira la búsqueda de esta conexión va a ser el propuesto por Giambattista Vico en *La Scienza Nuova* (1744), pues en él Auerbach intuye la síntesis a la que alude en la cita anterior; esto es, la compenetración de lo general y lo particular desplegada en un proceso histórico.

De la obra de Vico, Edward W. Said ha destacado en *Humanismo y Crítica Democrática* su radical originalidad, tal y como lo refleja la siguiente cita:

En Europa, *Principios de ciencia nueva* (1744), de Giambattista Vico, inaugura una revolución interpretativa basada en una especie de heroísmo filológico cuyas consecuencias habrían de revelar, como formularía Nietzsche un siglo y medio después, que la verdad relativa a la historia de la humanidad constituye “un ejército móvil de metáforas y metonimias” cuyo significado es preciso decodificar incesantemente mediante actos de lectura e interpretación basados en la idea de que la forma de las palabras es portadora de la realidad (Said, 2006: 82).

En este sentido, la doctrina del *verum-factum* que Vico ya enunciaba en *De antiquissima italorum sapientia* (1710), constituye una de las aportaciones esenciales del filósofo italiano, y viene a establecer que “el criterio de verdad de una cosa estriba en hacerla, tanto podemos conocer cuanto podemos hacer” (Cuesta Abad, 1998: 18). O como sugiere también Said:

“podemos comprender o interpretar la historia únicamente gracias a que “la hicieron los hombres”, puesto que solo se puede conocer plenamente lo que

se ha hecho (del mismo modo que solo Dios conoce la naturaleza porque fue él quien la creó)" (Said, 2006: 116).

Vico impulsa un acercamiento a la historia que en virtud del principio del *verum-factum* ofrece una nueva concepción de ésta. El ser humano es capaz de obtener una visión más certera de la historia en la medida en la que participa en su construcción.

Por lo tanto, para Vico su concepción histórica consiste en una síntesis entre la verdad filosófica y la certeza filológica para las cuales "el límite de comprensión se encuentra en el interior de la historicidad humana, en cuyos movimientos cíclicos (los famosos *ricorsi*) de decadencia y resurgimiento, de barbarie y civilización tiene lugar todo posible conocimiento de la verdad y del acontecer intramundano" (Cuesta Abad, 1998: 19). El diseño intrínseco de la historicidad de la que habla Vico se encuentra esbozado en estos movimientos cíclicos o *ricorsi* (que Frye utiliza en su propia crítica), y que claramente trascienden cualquier período histórico concreto. El conocimiento total de esa Historia se halla inscrito en una suerte de plan providencial y "sólo puede ofrecerse a una contemplación consciente de la totalidad del curso histórico" (Cuesta Abad, 1998: 19)¹

La orientación histórico-universalista que muestra la concepción histórica de Vico, junto con esa conexión entre filosofía y filología son sumamente atractivas para Auerbach pues, en última instancia, su método crítico pretende "dar cuenta de la íntima y acaso plena conexión

¹ Resulta inevitable relacionar la idea viquiana de contemplación de la totalidad del curso histórico con la fase anagógica de Frye del 2nd essay en la que precisamente lo que Frye propone es una contemplación del universo literario.

entre la formalidad literaria y la historicidad cultural" (Cuesta Abad, 1998: 21).

La concepción histórica de Vico, que propone un conocimiento intrínseco de la historia es un planteamiento metodológico en el que, como señala Edward Said, tanto Vico como Auerbach coinciden:

Para poder comprender un texto humanístico, debemos tratar de hacerlo como si fuéramos su autor, viviendo la realidad del autor, pasando por las experiencias vitales intrínsecas de la vida del autor, etcétera; todo ello mediante esa combinación de erudición y empatía que constituye el sello distintivo de la hermenéutica filológica. (Said, 2006: 118)²

Edward Said tiene en mente uno de los libros clave en la obra de Auerbach, que no es otro que *Mimesis*. En él, el autor alemán aúna erudición, empatía y rigor filológico, características éstas que permiten al lector de *Mimesis* visitar de alguna manera la realidad del autor, pasando por las experiencias vitales intrínsecas de la vida del autor. En este sentido, resulta ilustrativo el subtítulo de esta célebre obra: la representación de la realidad en la literatura occidental.

Como señala Edward Said, en la concepción de la historia de Vico (y por extensión la de Auerbach) "se desvanece la frontera que separa los acontecimientos reales y las alteraciones llevadas a cabo por nuestra mente reflexiva", hecho éste que nos lleva a la siguiente conclusión:

²El planteamiento guarda una estrecha relación con el concepto de posesión que propone Frye a lo largo de su obra.

"no se puede excluir que el pensamiento ejerza cierta función a la hora de reconstruir el pasado, pero dicha reconstrucción tampoco se puede conciliar con "lo real". (Said, 2006: 118).

La percepción de la realidad y su posterior representación es algo que varía según qué época, y en este sentido Auerbach parece ser muy consciente de lo que pretende ofrecer con *Mimesis*, esto es, una historia decididamente intrínseca de la representación de la realidad en la literatura occidental.

No sabemos si Auerbach fue igual de consciente en relación a las consecuencias que su método histórico-filológico tendrían en algunas tendencias recientes en la Teoría de la Historia. En concreto la que "... concibe el discurso historiográfico (pura *Geschichte*) como el conjunto de estrategias retóricas y poéticas por medio de las que se construye una imagen del desarrollo histórico (impura *Historie*) (Cuesta Abad, 1998: 22), y que tiene en Hayden White a uno de sus máximos representantes".¹³

Es precisamente Hayden White quien, haciéndose eco de una reflexión propuesta por Fredric Jameson en *The Political Unconscious* en relación al concepto de historia literaria de Auerbach²⁴, sugiere que la *Mimesis* de

³ Hayden White en su obra *Metahistory*, en virtud de una interpretación poetológica del discurso historiográfico, distingue diferentes modos de tramar (*emplotment*) que son "romántico", "cómico", "trágico" y "satírico". La deuda con la teoría de los *mythoi* es más que evidente en esta obra. vid. en Cuesta Abad, 1998.

⁴ En relación a Auerbach, Jameson afirma lo siguiente: "Sobre la historia literaria podemos observar hoy que su tarea se aúna a la

Auerbach es "un ejemplo de un intento de producir un 'concepto' de historia literaria", concretamente un concepto "peculiarmente estético" (White, 2005: 302).

Para Hayden White la concepción de la historia que vertebra el método filológico de Auerbach se asienta en una lectura tipológica o figural de la historia de la literatura occidental. De tal manera que la estrategia hermenéutica que, desde San Agustín, propone leer el Nuevo Testamento como una confirmación figural de los hechos contenidos en el Antiguo Testamento, encuentra en la concepción de la historia de la literatura de Auerbach su correlato secularizado. De nuevo, para Hayden White:

"Mimesis presenta la historia de la literatura occidental como una narración de la 'consumación' de la 'figura' de la figuralidad... La historia de la literatura occidental muestra una conciencia cada vez más plena del proyecto único de la literatura occidental, que no es otro que la 'consumación' de su única 'promesa' de representar la realidad realísticamente" (White, 2005: 303).

Auerbach lleva a cabo una nueva lectura del binomio *typos-antitypos*, que es justamente de carácter secular, extrayendo el principio hermenéutico que subyace a la interpretación tipológica o figural y aplicándolo al devenir histórico de la literatura occidental. Por otro

que propuso Louis Althusser para la historiografía en general: no elaborar algún simulacro acabado, con la apariencia de lo vivo, de su supuesto objeto, sino más bien 'producir' el 'concepto' de este último. Esto es sin duda lo que las más eminentes historias literarias modernas o modernizadoras -como por ejemplo la Mimesis de Auerbach- han tratado de hacer en su práctica crítica, si no en su teoría". (Jameson, 1989: 13).

lado, Hayden White se refiere a conceptos como promesa o consumación para referirse al concepto de la historia de Auerbach; conceptos que vertebraban originalmente la propia lectura tipológica de la Biblia que San Pablo y los escritores patrísticos llevaron a cabo. Tal y como lo define M.H. Abrams en *A Glossary of Literary Terms* en la interpretación tipológica:

"The Old Testament figure or type is held to be a prophecy or promise of the higher truth that is 'fulfilled' in the New Testament, according to a plan which is eternally present in the mind of God but manifests itself to human beings only in the two scriptural revelations separated by a span of time" (Abrams, 1999: 132).⁵

Para White, por tanto, el relato que subyace al concepto de historia literaria de Auerbach se articula en torno a esta dialéctica de consumación y promesa:

"La historia de la literatura occidental muestra una conciencia cada vez más plena del proyecto único de la literatura occidental, que no es otro que la 'consumación' de su única 'promesa' de 'representar la realidad realísticamente'. (White, 2005: 303)

⁵ Conviene señalar la coincidencia entre la definición de interpretación tipológica que ofrece Abrams y los planteamientos de Vico, en relación al plan divino que se revela en las Escrituras, y la idea viquiana de que "el conocimiento total o absoluto del mundo sólo corresponde a la *intelligentia divina*". (Cuesta Abad, 1998: 18)

La historia de la literatura occidental en su empeño de representar la realidad realísticamente (y aquí resulta esclarecedor el subtítulo que acompaña a *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*), sugiere una trayectoria pendular articulada en torno a la consumación y la promesa constantes de alcanzar la fiel representación de una realidad que quizá no sea del todo abarcable. Y es precisamente la no consumación de esa representación fiel de la realidad la que de nuevo posibilita la futura promesa de alcanzar este objetivo en el futuro. En este sentido Auerbach afirma lo siguiente:

"No tengo muy claro hasta qué punto... es posible comprender la obra de arte como figura de una realidad todavía no alcanzada y consumada" (Auerbach, 1998: 112).

Esta representación de la realidad que nuestra tradición literaria occidental persigue es la que "inspira a los escritores occidentales en el desarrollo de una práctica de la innovación estilística cada vez mejor adaptada a la representación de una 'realidad' tan variada en sus formas como múltiple en sus sentidos" (White, 2005: 303).

En este sentido Edward Said aprecia en la *Mimesis* de Auerbach la misma dinámica que señala Hayden White. Conforme se despliega la historia de la literatura occidental, hallamos una más fiel o consumada representación de la realidad, que alcanza cada vez un mayor espesor en su devenir:

Finalmente, comenzamos a ver, al igual que sucede con la propia interpretación, cómo la historia no

solo avanza sino que también retrocede, consiguiendo adquirir con cada movimiento pendular entre épocas un mayor realismo, un "espesor" más sustancial (por emplear un término tomado de las actuales descripciones antropológicas), un grado de verdad superior. (Said, 2006: 129).

Resulta interesante comprobar cómo los aspectos de la concepción de la historia literaria de Auerbach que Hayden White y Edward Said destacan, muestran cierta similitud con el concepto de *recreation* que Frye propone en su obra:

"It seems to me that the central conception involved in the historical sequence of literary works is the conception of recreation. A reader recreates everything he reads, more or less in his own image; a poet recreates something in previous literature; perhaps a text does not exist at all except as somebody's recreation of it". (Frye, 1980: 7)

La interpretación tipológica o figural, tal y como se configuró desde los primeros intérpretes cristianos, trazaba inicialmente correspondencias fácticas entre el Antiguo y Nuevo Testamento. La interpretación tipológica realiza una "apropiación retrospectiva de un evento anterior y ... el tratamiento de éste como una 'figura' de uno posterior" (White, 2005: 307). Los hechos mismos entre los que se traza una correspondencia figural permanecen inalterados; lo que se altera es: "la relación que agentes de un tiempo posterior establecen retrospectivamente con el evento anterior como si fuera un elemento de su propio 'pasado'" (White, 2005: 307).

Para White, *Mimesis* ofrece una versión secularizada de esta estrategia interpretativa en la que "los eventos posteriores en la historia de la literatura deben ser vistos, en términos de Auerbach, como 'consumaciones' de eventos anteriores" (White, 2005: 307).

Por último, Edward Said nos recuerda que para Auerbach la interpretación tipológica (Said utiliza el término "figura") es un ejemplo de una suerte de energía intelectual y espiritual que permite la ligazón entre el Antiguo y Nuevo Testamento. Igualmente, ahora desde una perspectiva secular, esa energía intelectual está presente en la manera en que Auerbach vincula episodios de nuestra tradición literaria según el modelo figural: *typos-antitypos*, o si se prefiere, promesa-consumación. Es, en definitiva, la energía intelectual o espiritual implícita en el intento de interpretar los mecanismos internos que recorren la historia de la literatura occidental y su plasmación o representación en los objetos literarios que analiza:

"...el propio concepto de figura opera también como un término medio entre la dimensión histórico-litera-
l y, para el autor cristiano, el mundo de la verdad, la veritas. De modo que en lugar de atribuir un significado exclusivamente inerte a un episodio o personaje del pasado, en este otro sentido más interesante figura es la energía intelectual y espiritual que establece la ligazón real entre el pasado y el presente, entre la historia y la verdad cristiana..." (Said, 2006: 129).

Para concluir, sólo nos queda decir que *Figura* y la concepción de la historia que conlleva, constituye una

teoría de la historia que no sólo ha influido en críticos como Auerbach, sino que también, está presente de manera decisiva en la crítica del autor objeto de este trabajo de investigación.

4.1.1. Breve análisis del estudio de Erich Auerbach

Figura

Figura se compone de cuatro epígrafes. En el primero de ellos el crítico alemán registra, las primeras apariciones de la palabra "figura" en el período clásico. En el segundo epígrafe Auerbach muestra la percepción y el uso del término figura por parte de los Padres de la Iglesia. El tercer y cuarto epígrafe tratan respectivamente del origen de la interpretación figural y su posterior aplicación en la Edad Media.

Según afirma Auerbach al comienzo de su estudio, el vocablo "figura" se documenta por vez primera en Terencio cuando al referirse a una joven, la describe como: "nova figura oris" ["una belleza peculiar"]. Aproximadamente en esa misma época, la palabra "figura" aparece en el fragmento 270/I de Pacuvio en los siguientes términos: "Barbaricam pestem subinis nostris optulit/Nova figura factam..." ["Presenta una peste extranjera a nuestras lanzas/producida en forma extraña."] (Auerbach, 1998: 43). Si hacemos hincapié en estas dos citas es para hacernos eco de la propia extrañeza del crítico alemán ante lo que parece ser más que una simple casualidad; en ambas citas el término "figura", aparece como "nova figura" algo que para Auerbach nos remite al sentido con el que la palabra "figura" ha estado siempre asociado, es decir, "lo que se repite de nuevo" o "lo que se transforma" (Auerbach, 1998). Este sentido tendremos que

retenerlo a la hora de examinar el método figural que desarrollará la hermenéutica cristiana.

El carácter recurrente y mutable del vocablo a que se refieren las citas, queda recogido en las primeras interpretaciones que los escritores patrísticos hacen del término "figura". La voluntad de hallar una concordancia histórica - y textual - entre los diversos textos vetero y neotestamentarios, la encontramos en Tertuliano, Orígenes y San Agustín, por citar los ejemplos más relevantes. La operación hermenéutica que siguen estos autores consiste en tomar un acontecimiento que tenga lugar en el Antiguo Testamento (por ejemplo el sacrificio de Isaac) y trazar a partir de él una correspondencia con un episodio que tenga lugar en el Nuevo Testamento (por ejemplo, el sacrificio de Jesús). En nuestro ejemplo clásico el sacrificio de Isaac es figura o *typos* del sacrificio de Jesús; lo que es igual que decir que el episodio de Isaac profetiza o prefigura el acontecimiento del Nuevo Testamento.

Ciertamente, una lectura de la Biblia de semejantes proporciones requiere de un gran esfuerzo y voluntad interpretativas, como lo muestra el siguiente ejemplo de interpretación figural que realiza Tertuliano:

"Pues si Adán era figura de Cristo, el sueño de Adán era la muerte de Cristo, adormecido en la muerte, para que de la herida de su costado fuera figurada la madre verdadera de los vivos, la Iglesia" (*De anima*, 43) (cit. en Auerbach, 1998: 69-70).

En este pasaje, gracias a la lectura figural, tanto Adán como Eva se convierten respectivamente en *figura Christi* y *figura Ecclesiae*, al mismo tiempo que, a la luz

de esta interpretación, se erigen en elementos figurales o proféticos que anticipan desde el Antiguo Testamento, lo "que ha repetirse", "transformarse" y finalmente "consumarse" en el Nuevo Testamento.

La orientación interpretativa de Tertuliano es decididamente histórica, esto es, su finalidad es la de conservar la literalidad histórica de los hechos, y por tanto presentar la Biblia como una narración unitaria, cuya historicidad es irrefutable siempre que la dialéctica profecía anunciada/profecía cumplida, sobre la que se asienta la interpretación figural, se cumpla.

En un análisis del término "figura" es obligado atender de manera especial las contribuciones hechas por san Agustín. En primer lugar, en el esquema habitual que hemos visto anteriormente -en el que el Antiguo Testamento es figura y el Nuevo consumación de los hechos anticipados- san Agustín añade además un nuevo sentido atemporal al término "figura":

"No hay duda para nosotros de que el Antiguo Testamento contiene promesas de cosas temporales y que por eso se llama Antiguo Testamento, y que la promesa de vida eterna y del reino de los cielos corresponda al Nuevo Testamento: pero que en las cosas temporales hubiera figuras de las futuras que se consuman en nosotros no es una simple opinión mía, sino la interpretación de los apóstoles, como dice Pablo en relación con tales cosas..." (*Contra Faustinum*; cit. en Auerbach, 1998: 84).

Sin embargo, la contribución más importante de san Agustín consiste en ser el primero en llevar a cabo la compenetración entre el nivel histórico y alegórico-simbólico descuidado por las interpretaciones más

literalistas (Auerbach, 1998). Con san Agustín, "la visión tipológica o figural realiza la conversión recíproca de los hechos históricos (*facta*) en formas simbólicas (*verba*), lo que presupone la interpenetración de Historia y Logos" (Cuesta Abad, 1998: 32). Se produce de esta manera una fusión del decurso temporal y el discurso del lenguaje (Cuesta Abad, 1998). De tal manera que el lenguaje o Logos está indisolublemente entrelazado con la temporalidad que marca la Historia.

Una de las implicaciones más interesantes de esta fusión entre Logos e Historia es la de que se dotaría al lenguaje (Logos) de una capacidad para marcar su propia temporalidad (Historia). No es extraño, por tanto, pensar que un estilo conciso, y paratáctico como el que encontramos en la Biblia lleve implícito una concepción exclusiva del tiempo. En este sentido, resulta bastante ilustrativo el siguiente fragmento de *Mímesis* de Erich Auerbach, referido a las diferencias entre el estilo de narración homérico y la narración característica de los textos bíblicos:

"La conexión temporal-horizontal y causal de los acaeceres se disuelve, el "ahora" y el "aquí" ya no constituyen eslabones de un decurso terrenal, sino que son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro... Esta concepción de la historia es de una unidad grandiosa, pero totalmente extraña a la antigua concepción clásica, a la que destruyó hasta en la estructura de su lenguaje literario, que con sus sabias conjunciones, finamente matizadas, con su rica instrumentación sintáctica del orden, con su sistema cuidadosamente elaborado de determinaciones de tiempo, se hizo superfluo desde el momento en

que dejaron de tener importancia las determinaciones de tiempo, lugar y causalidad, desde el momento en que una conexión vertical, que partiendo del acaecer entero convergía en Dios, era la única que importaba y tenía sentido" (Auerbach, 1993: 76-77).

En la concepción temporal que subyace al acontecer característico de los textos bíblicos no están presentes las determinaciones de tiempo, lugar y causalidad como sí lo están, por ejemplo, en los textos homéricos. De alguna forma, lo que Auerbach nos está sugiriendo en este pasaje clásico de su *Mimesis* es la capacidad que el lenguaje tiene para marcar su propia temporalidad. Entonces, ¿es la interpretación figural una útil herramienta retórica que consigue persuadir a los fieles de la veracidad de las Escrituras a partir de la supuesta concordancia trazada entre sus diversos episodios? o ¿acaso es la lectura figural de las Escrituras la única que éstas permiten, ya que viene sugerida y marcada por el tipo de lenguaje utilizado en los textos bíblicos? Parece ser que Erich Auerbach está más bien persuadido de esto último; lo que esto presupondría es que el esquema totalizador y la concepción del tiempo que vislumbramos en las Escrituras a partir de un tipo de interpretación, está implícito en el propio lenguaje, y no se trataría tanto de un producto de la especulación interpretativa.

Esta última idea halla eco en la poética de Northrop Frye y explícitamente la encontramos en libros como *El Gran Código*, que introduciremos más adelante. En concreto el crítico canadiense afirma que la manera de leer figural o tipológicamente la Biblia está indicada explícitamente tanto en el Antiguo como en el Nuevo

Testamento, coincidiendo de esta manera con el crítico alemán.

Frye apoya este argumento ofreciendo el siguiente ejemplo:

"Paul speaks in Romans 5:14 of Adam as a *typos* of Christ; (...) In I Peter 3:21 Christian baptism is called the *antitypos* of the saving of mankind from the Flood of Noah, and here again the AV has 'figure'" (Frye, 1982: 79).

En este sentido, Frye parece decantarse por el argumento de que algo hay en la organización retórica de la Biblia, que sugiere una lectura tipológica de las Escrituras. Con lo que quizá deberemos afirmar que la Biblia no sólo es interpretable tipológicamente, sino que estaría escrita de manera tipológica. Es ésta una cuestión crucial y francamente de compleja solución, a la que volveremos más adelante cuando analicemos la obra de Frye que con más detalle ha tratado el concepto de tipología o figura: nos referimos a *The Great Code*.

4.2. "The Augustinian Interpretation of History" (1935-1936): Apuntes para una teoría de la historia

De cara a esbozar la concepción de la historia que subyace a la crítica de Northrop Frye hemos considerado pertinente referirnos al ensayo "The Augustinian Interpretation of History", incluido en el tercer volumen de las obras completas del autor canadiense, y que lleva por título *Northrop Frye's Student Essays*. Tras la muerte de Northrop Frye en 1991 se comenzaron a revisar los manuscritos que se hallaban depositados en la biblioteca

del Victoria College en la Universidad de Toronto. Los ensayos reunidos en este volumen incluyen todos los trabajos que Frye redactó en sus dos años de estancia en el Victoria College (1931-33), y sus otros tres años de estancia en el Emmanuel College (1933-36).

El ensayo que centra nuestro interés pertenece al período en el que Frye estudiaba en el Emmanuel College, y aproximadamente se cree que lo redactó hacia 1935 o 1936 en su último año de carrera en dicha institución. El crítico canadiense entregó este ensayo al profesor Kenneth H. Cousland, profesor de Historia Eclesiástica, y éste lo calificó con la máxima nota ("A+"), a lo que añadió además lo siguiente: "This is so good that it's worth considering a development of it into a thesis and publishing it. A good book on the subject is needed" (Denham, 1997: 191).

Verdaderamente el ensayo es brillante, y ciertamente coincidimos con el Profesor Cousland cuando dice que "a good book on the subject is needed". En este sentido, hemos decidido referirnos a este trabajo porque, de alguna manera, constituye un interesante esbozo sobre la concepción de la historia que posee el crítico canadiense. Representa, por decirlo de una manera gráfica, unas breves notas a pie de página al imponente corpus crítico de Northrop Frye. Por otro lado, el acceso a estos ensayos de su época de estudiante son el resultado del enorme esfuerzo que ha llevado a cabo la Universidad de Toronto de cara a editar las *Collected Works* de Northrop Frye. Hasta la fecha se han editado veintisiete volúmenes de los treinta que se pretende publicar. El contenido de las *Collected Works* abarca no sólo ediciones críticas de sus obras más conocidas sino también su correspondencia privada y académica, los ensayos de su época de estudiante, diarios, sus

notebooks, entrevistas e incluso sus propias creaciones literarias.

El ensayo al que nos referimos, pues, trata, como bien indica su título, del concepto de la historia latente en la obra de san Agustín, en especial en lo que se refiere a la obra *De Civitate Dei*. En él, como curiosidad, se encuentra una primera referencia casi de pasada al filósofo Giambattista Vico, cuya obra tendrá una importancia capital en su crítica. Se trata, por tanto, de un trabajo que en ocasiones resulta un tanto complejo en su argumentación, pero que también lanza ideas que luego han tomado una forma bien definida en su crítica. De alguna forma podemos leer este trabajo como un borrador que contiene ideas que Frye posteriormente (quizá siguiendo el consejo de su profesor) desarrollará porque "a good book on the subject... [was] needed".

Quizá el aspecto más destacable de este ensayo es la defensa de la postura que Frye adopta en relación a la obra de san Agustín. El crítico canadiense sostiene que lo que san Agustín elabora en su obra es una filosofía de la historia, frente a otras interpretaciones de su obra que sólo ven a un apologeta del cristianismo. Para ello Frye propone analizar los aspectos históricos del siglo V que propiciaron el desarrollo de una filosofía de la historia y en qué medida contribuyó san Agustín a dicho desarrollo. Acto seguido el crítico canadiense se refiere al tipo de historia que se había practicado en civilizaciones anteriores a la época en que vivió san Agustín. Por ejemplo, de las civilizaciones griega y egipcia Frye nos dice que: "[They] preserved the records of the past strictly and accurately" (Denham, 1997: 193), pero que al mismo tiempo carecían de "that profoundly religious sense of a purpose in the world, of some shape and meaning to the course of history" (Ibid, 193). La

razón de esta carencia es, según Frye, que "A philosophy of history is a mature and comparatively late thought-product, because of its emphasis on perspective and a catholicity of thought" (Ibid, 193). De esta afirmación se desprende la idea de que una filosofía de la historia (de la que, según Frye, carecían los griegos o los egipcios) ilumina y traza el diseño interior de la Historia, esto es, sus verdaderas forma y sentido. Para Frye, por tanto, ese sentido profundamente religioso es el que impulsa la formación y desarrollo de una filosofía de la historia.

Nos parece muy interesante la referencia a la forma y el significado del curso de la historia, pues enlaza, quizá todavía de manera difusa, con la manera en que el crítico canadiense concibe la historia literaria o los *mythoi*, tal y como aparece formulada en la *Anatomy of Criticism*.

De igual manera resulta de gran interés la reflexión sobre la historia de la humanidad que ofrecemos a continuación, donde además encontramos ya la influencia de Oswald Spengler y su obra *Untergang des Abendlandes: Gestalt und Wirklichkeit* (1918), el cual según nos dice Denham en la introducción a este volumen, constituye "the most important influence during these early years" (Denham, 1997: xvii):

"The first event in history likely to give one pause, to divert the attention of thinkers to mankind and his fortunes, is the rise and fall of a civilization. The perception of a great rhythmic beat in history is the first step in the direction of trying to understand it, and such an idea hardly suggests itself until a great Empire collapses" (Denham, 1997: 194).

Éste es el tipo de historia en el que está interesado Frye. Y no podemos evitar relacionar esta concepción de la historia con la visión que el crítico canadiense tiene de la historia de la literatura, pensemos por ejemplo en la idea de la literatura como *order of words*. El objetivo de desarrollar tal historia de la literatura no es otro que el de poder dilucidar el diseño verdadero que subyace a toda una tradición literaria.

Nos hemos referido anteriormente a la religión como un elemento que dota de forma y significado a una filosofía de la historia. Queda claro para el crítico canadiense que la ausencia de este sentido religioso en la civilización griega es una de las razones de su fracaso a la hora de elaborar una filosofía de la historia.

Por ello Frye llega a afirmar lo siguiente: "There is no such thing as Greek history in the modern sense of the World. To Herodotus, history was a saga; to Thucydides, a drama" (Ibid, 194), porque para Frye la historia griega "derives entirely from the tradition of its greatest poet-Homer" (Ibid, 194). Motivo por el cual "in classical history fact and legend are hopelessly entangled" (Ibid, 195).

En lo que respecta a la civilización romana, Frye afirma que participa de una similar concepción de la historia. Sin embargo, la caída y colapso de esta civilización marca un punto de inflexión en la historia de occidente gracias al cual la concepción de la historia de san Agustín encuentra su espacio: "Whatever the motive, this was certainly the immediate occasion for Augustine's book" (Denham, 1997: 196).

Uno de los argumentos centrales de este trabajo es, sin duda, señalar la definitiva aportación de la doctrina de la Encarnación tanto en el desarrollo del Cristianismo como en la constitución de una filosofía de la historia. Como sugiere Frye:

"The development of Christianity brought into the limelight the definite problem. The doctrine of the Incarnation is in itself a philosophy of history, as was recognized by the New Testament writers". (Ibid, 197)

Resulta interesante comprobar cómo también el crítico Edward Said en su estudio *Humanismo y Crítica Democrática*, no sólo identifica la doctrina de la Encarnación como un elemento clave en la constitución de una filosofía de la historia característica del cristianismo, sino también como elemento del que emana la interpretación figural:

"La interpretación figural adoptó como lugar de origen la palabra sagrada, o Logos, cuya encarnación en el mundo terrenal fue posible gracias a la figura de Cristo, un elemento central para, por así decirlo, organizar la experiencia y comprender la historia". (Said, 2006 :137)

Frye, por su parte, otorga a la religión un papel clave a la hora de dar forma a una filosofía de la historia:

"... the philosophy of history is the ultimate theoretical activity of the human race, and can

only be worked out by thinkers in the tradition of a true religion" (Denham, 1997).

A la hora de definir la filosofía de la historia de san Agustín, Frye la define como "a fundamentally aesthetic product" (Ibid, 202). Una definición que, casualmente, remite a los términos que Hayden White utilizaba para referirse, a su vez, al concepto de historia literaria de Erich Auerbach: un concepto, nos decía White, "peculiarmente estético".

Posteriormente, en este mismo párrafo, Frye aprovecha para definir el papel que desempeñan la filosofía y la ciencia en relación a la filosofía de la historia:

"All science, (...), is of value only when it is coordinated into a philosophical system. Thus, philosophy is admittedly deeper and more fundamental than science" (Ibid, 199).

Algo que lleva a Frye a afirmar que cualquier sistema científico es producto de la época en la que ha sido concebido, con lo que en última instancia, la ciencia termina siendo eminentemente un fenómeno histórico:

"But no system is infallible, the reason being that it has simply gathered up the achievements and attitude of its own time... Thus, the history of philosophy underlies abstract philosophy as the latter does science" (Ibid, 199).

Esta afirmación nos lleva a la idea tantas veces formulada por Frye de que todo sistema científico remite

en última instancia a un sistema filosófico, que, además, según la cita anterior, depende del período histórico en que se formulen dichos sistemas. En *Words with Power* hallamos una formulación parecida cuando el crítico canadiense citando a Whitehead afirma lo siguiente:

"Whitehead, for example, remarks, "Every philosophy is tinged with the coloring of some secret imaginative background, which never emerges explicitly into its trains of reasoning,"... In considering the logic of an argument our attention is directed away from the fact that the argument is what the person constructing the argument wants to be true... In theory an argument would not depend for its validity on the person who advanced it: it would be the same argument no matter who worked it out. But nobody quite relieves this: there is always some glimpse of relation to a personality" (Dolzani, 2008: 28).

Uno de los momentos más interesantes, en nuestra opinión, tiene lugar cuando nos hallamos frente a lo que parece ser una suerte de conceptos precursores de los términos *mythos* y *dianoia*, fundamentales en la *Anatomy of Criticism* y, en general, en la crítica de Frye:

"... all knowledge is essentially space-knowledge [dianoia], as it works with forms which, to be true, have to be independent of time, and all existente is in time [mythos], so that the most fundamental activity of knowledge is its relation to existence. The coordinated form of knowledge is philosophy, and the coordinated form of existence, history" (Denham, 1997: 199).

En este párrafo, en nuestra opinión, se dejan sentir los ecos de estos dos conceptos, que hemos añadido a la cita entre corchetes, que articulan en gran medida la arquitectura de la *Anatomy*.

Frye concluye este párrafo con una última idea, donde a nuestro juicio la idea de la tipología aparece desdibujada, cuando dice que "... we must grasp knowledge as a temporal progression, and as we know nothing of the future and understand nothing of the present, except by what we infer from the past, it is upon the past we have to turn" (Ibid, 199). Este proceder presenta ciertas similitudes con la forma en que procede la tipología. Pero lo más interesante de esta afirmación, y quizá bastante discutible, es que para Frye, antes del fin de la civilización romana, el ser humano no estaba preparado para realizar ese gesto de mirar hacia el pasado, quizá por estar todavía inmerso en una civilización cuyo declive no se había producido:

"We have tried to show why men were not ready for that activity until a great civilization had collapsed and until a sufficiently powerful religious force had gripped them" (Ibid, 199).

Es bajo estas circunstancias donde una filosofía de la historia puede arraigar, es decir, cuando una fuerza religiosa es capaz de trazar un relato donde se ofrece una explicación y un sentido históricos. Como sugería el crítico canadiense en una cita anterior, el ascenso y caída de una civilización y la percepción de una dinámica y un ritmo constantes en la historia de la humanidad, serían los primeros pasos hacia un intento de comprender el curso de la historia. Es precisamente aquí donde san

Agustín encuentra la oportunidad de dar forma a una filosofía de la historia. Frye sugiere al final del párrafo, en una conclusión un tanto azarosa, que de cara a hallar e impulsar esa filosofía de la historia, necesitamos contar con dos factores de cohesión:

"The first is the civilization as the organic unit of history; the second is the Incarnation" (Denham, 1997: 200).

Del concepto de civilización afirmará más adelante que constituye "the spatial or pictorial aspect", mientras que del concepto de Encarnación sugiere que se corresponde con "the temporal or dramatic" (Denham, 1997: 204).

La Encarnación del Logos en la figura de Cristo, es el factor que, como señalaba Said, permite organizar la experiencia y comprender la historia. Por tanto, la Encarnación será el elemento central que dé forma a una filosofía de la historia, pues aunaría la existencia en el tiempo (*mythos*) y la comprensión de la historia (*dianoia*). En otras palabras, y como según Frye sugieren los autores del Nuevo Testamento, la figura histórica de Jesús constituye: "the keystone of religion and philosophy, thus concentrating the crux of all thought in the World of time" (Ibid, 197). El concepto de una Encarnación histórica "by its uniqueness, gives history a direction" (Ibid, 204), al igual que el concepto de civilización como unidad histórica "gives [history] its shape" (Ibid, 204).

El resto de este trabajo ahondará en estos dos conceptos, para concluir que ambos "lie at the extremes of philosophy of history" (Ibid, 213), y que además "there is necessary an organic unit in history

intermediate to the other two" (Ibid, 214) que conformaría una suerte de síntesis de una filosofía de la historia.

A nosotros nos resulta poco menos que asombroso que en un ensayo perteneciente a su época de estudiante, no sólo nos encontremos esbozados los conceptos clave de *mythos* y *dianoia*, sino también su capacidad para trazar paralelismos o simetrías (aludiendo al célebre libro de Blake), tan frecuentes en su crítica, y que dan solidez a su argumentación retórica y cohesión a la arquitectura que la sostiene. En este sentido, podemos afirmar con Robert Denham, que tanto este ensayo como el resto de los trabajos contenidos en este volumen, están organizados o articulados en torno a la dialéctica *dianoia* y *mythos*:

"... we might call [these essays] the *dianoia* of Frye's early work—its rational, spatializing, Aristotelian tendency. But, as Frye learned from Whitehead, space and time interpenetrate, and in these early papers there is as well a highly developed sense of *mythos*. In fact, Frye tends to privilege the latter half of the dialectic, with its emphasis on the flux of time, the rhythms of history, the experience of religion, and the intuitive life". (Denham, 1997: xxvi-xxvii)

En conclusión, insistimos en que este ensayo arroja una luz sobre la gestación de la concepción de la historia de Frye, además de esbozar conceptos clave de su posterior obra crítica. De igual forma, sostenemos que en este trabajo aparecen prefiguradas, si se me permite el juego de palabras, ciertas intuiciones sobre el concepto de figura o tipología, el cual se encuentra

indisolublemente unido a la concepción de la historia del crítico canadiense.

4.3. *The Great Code*

4.3.1. Introducción

Para una comprensión del uso que realiza Northrop Frye del término figura o tipología es inevitable referirse al libro que quizá trata más explícitamente sobre este modelo interpretativo, *The Great Code: The Bible and Literature* (1982). El título de este libro se refiere a una idea que Frye comparte con Blake a lo largo de su vida y que se halla escrita en los márgenes de uno de los grabados que realizó el poeta inglés, 'The Laocoön', en el que declaraba que "The Old & New Testaments are the Great Code of Art" (Muñoz Valdivieso, 1995: 74; Cayley, 1992: 172).

En *The Great Code* Frye "deal[s] with the entire narrative and imagery of the Bible and the impact that it has made as a totality on literature" (Cayley, 1992:172). Como el propio Frye reconoce: "I didn't want to write a book called *The Bible as Literature* (...) That is why the word *and* was extremely important to me" (Cayley, 1992:172). Con *The Great Code*, Northrop Frye contribuye especialmente al renacimiento de la tipología en cuanto ciencia interpretativa. Como sugiere Joe Veladium, este estudio propone también un acercamiento a la Biblia que pretende distanciarse de los enfoques históricos tradicionales con el fin de iluminar una perspectiva contemporánea y renovada de la Biblia:

For Frye and many theologians today, the cost of historical scholarship is that its emphasis on the original contexts of the Bible obscures the many possible contemporary meanings it may have. (Veladium, 2003: 157)

Desde la introducción a esta obra, el crítico canadiense expresa con la claridad y contundencia que le caracterizan, la intención sin duda polémica de este libro: "This book attempts a study of the Bible from the point of view of a literary critic" (Frye, 1981: xi). Y para llevar a cabo semejante empresa el crítico canadiense se autodefine en unos términos que recuerdan al *romance*; uno de sus géneros predilectos al que también ha prestado gran atención crítica:

"A scholar in an area not his own feels like a Knight errant who finds himself in the middle of a tournament and has unaccountably left his lance at home" (Frye, 1982: ix).

Esta comparación con un caballero errabundo es, obviamente deliberada, y con ella Frye pretende dejar claro que es consciente de pisar un terreno delicado. Al fin y al cabo, el punto de partida del crítico canadiense es el de plantear un enfoque literario de la Biblia, enlazando con la afirmación que su mentor literario, William Blake, lanzó en su día de que: "The Old and New Testaments are the Great Code of Art" (cit. en Frye, 1982: xvi). Por otro lado, su objetivo en este estudio es el de "introducing the general reader to a knowledge of the Bible and to some of the applications he can make of such knowledge in the rest of his reading" (Frye, 1982: xiv). De este modo, como señala Jonathan Hart, Frye

revela su deseo inveterado de volver accesible y democrática su crítica:

"Frye's desire here is for a democratic accessibility to, and application of knowledge" (Hart, 1990: 110).

En *The Great Code*, Frye pretende soslayar las cuestiones teológicas más delicadas de cara a impulsar su lectura particular de la Biblia, pero para algunos críticos este distanciamiento es inviable, pues el marco teológico en el que la Biblia se inscribe es indisociable de la lectura que Frye lleva a cabo:

"Typology cannot be divorced from Christian theology, and ... Frye's hermeneutic is necessarily based on Christian theological assumptions" (Veladium, 2003: 157).⁶

La Biblia supone "a major element in our own imaginative tradition" (Frye, 1982: xviii). En este sentido, Frye identifica dos aproximaciones posibles de cara al estudio de la Biblia: una crítica y otra tradicional. La primera "establishes the text and studies

6 En su artículo "Typology and Theology in Northrop Frye's Biblical Hermeneutic", Joe Velaidum cuestiona precisamente que Frye pueda llevar a cabo una interpretación exclusivamente literaria de la Biblia, dejando de lado cuestiones teológicas, como él pretende. Según Velaidum la misma estructura tipológica en que la Biblia está organizada no puede deslindarse de sus "theological elements", ya que su fundamento es precisamente teológico: "Contrary to Frye's belief that his biblical hermeneutic is a non-theological interpretation of biblical imagery... Christian typology provides the inescapable framework for Frye's reading of the Bible". Veladium, 2003: 156

the historical and cultural background", mientras que la segunda "interprets it in accordance with what a consensus of theological and ecclesiastical authorities have declared the meaning to be" (Ibid, xvii). En el enfoque tradicional hay dos enfoques que interesan al crítico canadiense: "-medieval typology and Reformation commentary- because they assumed the unity of the Bible as a postulate and because they demonstrate how it can be comprehensible to poets" (Hart, 1990: 113).

La cuestión de la unidad de la Biblia, es otro de los aspectos que Frye aborda en la introducción, de cara quizá a plantear la unidad imaginativa del texto. En este sentido el crítico canadiense reconoce que quizá esa unidad, en tanto entidad, no existe; y que es posible que "what is called "the Bible" may be only a confused and inconsistent jumble of badly established texts" (Frye, 1982: xii).

Esta posibilidad, que parece estar muy cerca de ser cierta, no plantea mayor problema para Frye. Pues lo que para el crítico canadiense cuenta es que "the Bible has traditionally been read as a unity, and has influenced Western imagination as a unity" (Frye, 1982: xiii). En este sentido, para Frye la Biblia constituye una suerte de "end product of a long and complex editorial process" que ha de examinarse como tal "in its own right" (Frye, 1982: xvii). Por consiguiente el crítico canadiense está interesado solamente en el producto final que nos ha sido legado a lo largo de la historia y no, como sugiere Veladium, en:

"Its historical composition, editing through time, sources, redactions or the process of canonisation" (Veladium, 2003).

En este sentido es importante señalar que Frye además de centrar su interés en el "end product" al que nos hemos referido anteriormente, hace especial hincapié en lo que podemos llamar "the most widely read translation of the Bible among English artists, which for Frye is the Authorised Version of 1611 that is commonly known as the King James Bible" (Veladium, 2003).

La unidad imaginativa de la Biblia queda confirmada por el hecho de que la Biblia posee una trama, que como toda trama, muestra un principio y un final: "It begins where time begins, with the creation of the World; it ends where time ends, with the Apocalypse, and it surveys human history in between, or the aspect of history it is interested in, under the symbolic names of Adam and Israel" (Frye, 1982: xiii). La Biblia, nos dice Frye, presenta también una unidad formal sustentada en una serie de imágenes que se repiten a lo largo de la narración bíblica: "There is also a body of concrete images: city, mountain, river, garden, tree, oil, fountain, bread, wine, Bride, sheep, and many others, which recur so often that they clearly indicate some kind of unifying principle" (Frye, 1982: xiii). *The Great Code*, es pues, una presentación de la unidad estructural que recorre la Biblia en torno a su narración y a sus imágenes. Según Frye, esta necesaria hipótesis de la unidad subyacente a la compilación de textos que constituye la Biblia o *ta biblia*⁷ demanda por parte del lector y el crítico una lectura completa del texto "as many times as may be necessary to possess it in totality"

⁷ Según Frye, el sentido original de la palabra Biblia era *ta biblia* es decir libros pequeños, hecho éste que abunda en el carácter de compilación confusa de textos que constituye el libro final que conocemos como Biblia.

(Frye, 1982: xii)⁸, momento éste en el que el crítico/lector "is able to begin a formulation of 'a conceptual unity corresponding to the imaginative unity of his text' (Frye, 1982: xii)" (Cit. en Hart, 1991: 109). Para Frye, la literatura constituye una suerte de trasunto secular de esa unidad imaginativa que hallamos en la Biblia, y en este sentido, también supone una unidad imaginativa, lo que el crítico canadiense denomina *an order of words*:

"Literature continues in society the tradition of myth-making, and myth-making has a quality that Lévi-Strauss calls *bricolage*, a putting together of bits and pieces out of whatever comes to hand" (Frye, 1982: xxi).

Ese *bricolage* que según Lévi-Strauss es capaz de producir la literatura, permite hilvanar todo un relato mitológico como el que conforma nuestra tradición literaria. Frye toma prestado el término del crítico francés, de cara a intentar definir la Biblia. Pero sobre todo, también se sirve del término para referirse a *The Great Code* 9:

8 El concepto de posesión, que tantas veces hemos señalado en otros apartados de esta tesis, cobra un especial valor a la hora de abarcar la unidad de la Biblia.

9 Llevando esta afirmación un poco más lejos, nos resulta sugerente el hecho de que Frye use el término *bricolage* aplicado no sólo a la literatura y a la Biblia, sino también a *The Great Code*. Según esto, al igual que la Biblia, este estudio sería una compilación de pequeños retazos. Sobre esta idea del *bricolage* resulta interesante la reflexión (aparentemente tautológica) que hace Jonathan Hart sobre *The Great Code*: "The Great Code, Frye

"In a way I have tried to look at the Bible as a work of bricolage, in a book which is also that" (Frye, 1982: xxi).

Finalmente, queremos referirnos a la capacidad de generar myth-making que posee la literatura, y a la que nos hemos referido anteriormente. La crítica de Frye se ha fundamentado en gran medida en una búsqueda particular que consiste en la descripción de un marco mitológico, en el que la Biblia y la literatura ocupan un lugar central. De hecho, para el crítico canadiense la crítica es la conciencia iluminadora de ese marco mitológico, o como él sugiere "the conscious organizing of a cultural tradition" que nos hace conscientes de "our mythological conditioning" (Frye, 1982: xviii). *The Great Code* es quizá una suerte de proclamación última de esa búsqueda crítica. De nuevo Frye crea un nuevo contexto donde se despliega y repite su mito central, como ya ha hecho en otros libros. Sin embargo, en la introducción a este estudio, el crítico canadiense reconoce con una sinceridad apabullante, que quizá todo lo que ha escrito hasta *The Great Code* constituye meros apuntes garabateados en los márgenes de un libro que culmina su gran aventura crítica:

"In a sense all my critical work, beginning with a study of Blake published in 1947, and formulated ten years later in *Anatomy of Criticism*, has revolved around the Bible. Hence the total project is, among other things, a restatement of the

says, is a bricolage about a work of bricolage, the Bible" (Hart, 1990: 115).

critical outlook I have been expounding in various ways for years. I feel that it is now very far from being what I was afraid at first it would turn into, a rewritten version of the *Anatomy*, but I apologize in advance to Readers who may often feel that they have been here before. All I can say is that I am aware of the dangers of restating what I have said elsewhere in a different context, and that the repetitions unavoidable here are not wholly that. In this volumen such features as the categories of metaphor, the ladder of 'polysemous sense', the conception of literal meaning, and the identification of mythology and literature are presented in what I hope is a new Framework." (Frye, 1982: xiv)

La recreación o repetición en un nuevo contexto, tan característica en la obra del crítico canadiense, están presentes, pues, en este estudio. Pero también hay en esta declaración la convicción de que estamos ante una suerte de *summa* del pensamiento crítico de Northrop Frye.

4.3.2. Teoría del Lenguaje: Fases metafórica, metonímica y descriptiva

Una de las aportaciones más interesantes contenidas en *The Great Code*, es la teoría del lenguaje que Frye propone en este estudio. Influido en gran medida por la obra y pensamiento de Giambattista Vico, Frye perfila una suerte de división tripartita de las fases del language que vendrían a ser las siguientes: fases metafórica, metonímica y descriptiva. Estas fases, según el crítico

canadiense, recorrerían la historia de nuestra civilización.

Para trazar esta historia lingüística Frye se sirve de la distinción, propuesta por Maurice Merleau-Ponty, entre *langue* y *langage* que encontramos en la lengua francesa: "there is, in addition to the *langue* that separates English and French and German, also a *langage* that makes it possible to express similar things in all three languages" (Frye, 1982: 4-5). Postular la existencia de una *langage* permite que ciertas estructuras sean traducibles, independientemente de las diferentes *langues* existentes. En otras palabras, lo que Frye persigue es "to discover what is the essential force or thing that a translation translates, the *langage*" (Hart, 1990: 116). Las implicaciones de esta posibilidad supondrían algo tan revelador como la redefinición de un nuevo contexto histórico para la Biblia: "Such a possibility ... would provide a historical context for the Bible..." (Frye, 1982: 5). En definitiva, perfilar estas *langages* supone trazar la historia de "[a] sequence of modes of more or less translatable structures in words, cutting across the variety of *langues* employed, affected and conditioned but not wholly determined by them" (Frye, 1982: 5)

Esta distinción, según reconoce Frye, resultó ser muy productiva pues le llevó hasta el propio Vico, y la clasificación tripartita que éste propone:

"According to Vico, there are three ages in a cycle of history: a mythical age, or age of gods; a heroic age, or age of an aristocracy; and an age of the people, after which there comes a ricorso or return that starts the whole process over again" (Frye, 1982: 5).

Cada era posee su particular *langage*, el cual genera tres tipos de expresión verbal, que Vico, respectivamente, define como: poética, heroica o noble y vulgar. Frye, en su particular *langage* (deudora también de la terminología de Roman Jakobson), las denomina: *hieroglyphic*, *hieratic*, y *demotic*. Para Vico, la escritura es anterior al habla, por tanto estos tres tipos de expresión son formas de escritura:

"The hieroglyphic phase, for Vico, is a "poetic" use of language; the hieratic phase is mainly allegorical; and the demotic phase is descriptive" (Frye, 1982: 5).

A partir de esta distinción, Frye lanza la cuestión, todavía difícil de contestar, del lugar que la Biblia, como *langage*, ha de ocupar en esta particular historia lingüística. Hasta aquí encontramos la influencia de Vico en lo que a las fases lingüísticas se refiere, no obstante no podemos dejar de señalar que esta influencia da forma a otro planteamiento crítico de Frye. Nos estamos refiriendo a la *theory of modes* que encontramos en el *first essay* de la *Anatomy*, la cual está emparentada con las tres fases históricas de Vico, e incluye el mismo *ricorso* o retorno al que alude el filósofo italiano; en la *Anatomy*, como ya sabemos, el *ricorso* surge tras el modo irónico representado por autores del siglo XX como Beckett, Joyce o Kafka. Tras el modo irónico la literatura toca fondo y vuelve a un modo mítico, que se correspondería con la edad mítica o de dioses de Vico, que ya hemos señalado anteriormente.

La fase lingüística que Frye, siguiendo a Vico, denomina jeroglífica (*hieroglyphic phase*) o metafórica,

se encuentra dominada por un concepto poético de la lengua. A esta etapa lingüística pertenecería la literatura griega anterior a Platón, por ejemplo la producida por Homero, las culturas prebíblicas y gran parte del Antiguo Testamento. No existe, en esta época, una clara escisión entre sujeto y objeto. Como sugiere Frye: "the emphasis falls rather on the feeling that subject and object are linked by a common power of energy" (Frye, 1982: 6). La energía o fuerza en que sujeto y objeto se integran procede, en gran medida, del poder de las palabras, un poder que siempre ha fascinado a Frye, y que da título a su penúltima obra *Words with Power*:

"... a magic develops in which verbal elements, "spell", and "charm", and the like play a central role". (Frye, 1982: 6) 10

Por tanto, en esta etapa las palabras no están exentas de cierto carácter mágico y de cierto poder.

"Words in such a context are words of power or dynamic forces" (Ibid, 6).

Quizá, Frye sugiere, fueran estas poderosas palabras las que se pronunciaban antes de una batalla: "Warriors begin battles with boasts that may be words of power for them" (Ibid, 6). La energía verbal que se desprendía de la palabra rozaba casi el ámbito del poder físico, y ello ocurría en virtud de esa indistinción precisa entre sujeto y objeto, lo que podía llegar a tener sus efectos en el orden natural:

10 Para profundizar en los conceptos de *spell* y *charm* ver *The Secular Scripture* y *Spiritus Mundi*.

"...where the subject and the object are not clearly separated, and there are forms of energy common to both, a controlled and articulated expression of words may have the repercussions in the natural order"¹¹ (Ibid, 6).

Las palabras en esta etapa del lenguaje son todas ellas concretas y por tanto se carecía de "true verbal abstractions" (Ibid, 6). Conceptos como alma, mente, tiempo, emoción, pensamiento, poseían una intensa carga física en, por ejemplo, los poemas homéricos; a modo de ilustración de dicha intensidad física, Frye pone como ejemplo el concepto de Kairos, el cual inicialmente se utilizaba para referirse a la muesca de una flecha, para pasar posteriormente a significar momento crucial u oportunidad:

"...the word kairos, which came to mean a crucial moment in time, originally meant the notch of an arrow" (Ibid, 7).

La indistinción entre sujeto y objeto, resultado de una sinergia entre ambos sólo puede expresarse a través de la figura retórica que conocemos como metáfora:

¹¹ Hallamos una versión secular de esta idea de transcendencia de los límites impuestos por el orden de natural, en lo que Frye llama en *The Secular Scripture*, mitos de creación sexuales. En algunos romances, por ejemplo *The Winter's Tale* de Shakespeare, advertimos la presencia de estos mitos: "If this be magic, let it be an art" (ACT. V. Sc. III. 110), proclamaba en esta obra el rey Leontes, tras contemplar cómo vuelve a la vida su difunta esposa Hermione.

"... it is only metaphor that can express in language the sense of an energy common to subject and object. The central expression of metaphor is the "god", the being who, as sun-god, war-god, sea-god, or whatever, identifies a form of personality with an aspect of nature" (Ibid, 7).

En esta etapa del lenguaje nos encontramos ante una prosa discontinua (*discontinuous prose*), reducida a "series of gnarled epigrammatic and oracular statemets"(Ibid, 7). Los filósofos presocráticos, como Heráclito o Pitagóras, parecen haber cultivado esta prosa: "what has survived from them consists mainly of discontinuous aphorisms with a cosmological referent, like the "all things flow" of Heraclitus" (Ibid, 7).

Platón, según Frye, inaugurará lo que el crítico denomina fase hierática (*hieratic phase*) del lenguaje, que produce la élite intelectual. En esta fase tiene lugar la escisión entre sujeto y objeto:

"...words become primarily the outward expression of inner thoughts or ideas. Subject and object are becoming more consistently separated, and "reflection"... moves into the verbal foreground" (Ibid, 7).

El intelecto se desgaja de las emociones, y si en las acciones que motivaban a los héroes homéricos hallábamos "an inseparable mixture of thought and feeling", en un escritor de la fase hierática como Sócrates lo que encontramos es "the superior penetration of thought when it is in command of feeling" (Ibid. 7).

La metonimia reemplaza a la metáfora como principio retórico dominante de esta etapa. La identidad de los

binomios sujeto-objeto, ser humano-naturaleza, que permite la relación metafórica "This is that" se desvanece para dar paso a la relación metonímica "this is put for that":

"...words are "put for" thoughts, and are outwards expressions of an inner reality".(Frye, 1982: 8)

Las palabras, como sugiere la cita, sustituyen al pensamiento, y se erigen en proyección externa de una realidad interna. Sin embargo, como afirma Frye, esa realidad no es sólo "interna", puesto que:

"Thoughts indicate the existence of a transcendent order "above", which only thinking can communicate with and which only words can express" (Frye, 1982: 8).

El lenguaje metonímico opera, por tanto, por analogía, esto es: "... a verbal imitation of a reality beyond itself that can be conveyed most directly by words" (Frye, 1982: 8). De tal forma, en esta segunda fase encontramos una separación dialéctica entre la realidad interna del pensamiento, al que la palabra enmascara, y la realidad física o natural. Pero además el pensamiento, y su alianza con el verbo, no sólo se halla separado de la naturaleza, sino que también ésta se halla superada por aquél, en virtud de su voluntad de transcendencia.

Platón o Sócrates son dos claros representantes de esta etapa. Y si, como sugiere Eric Havelock, el comienzo de esta etapa inaugura o favorece el desarrollo de la escritura, Frye irá un poco más lejos afirmando que con Platón se favorece el desarrollo de la prosa continuada (*continuous prose*) (Frye, 1982: 8).

Ya vimos, al referirnos al lenguaje metafórico propio de la fase jeroglífica, que la naturaleza se concebía como un espacio habitado por una multiplicidad de dioses que servían de vínculo unificador entre la personalidad humana y una suerte de naturaleza personificada. En el lenguaje metonímico esa unidad viene garantizada por un Dios monoteísta. Sin embargo, ese Dios monoteísta no se halla ubicado en el mismo lugar en el que vivían, con total cercanía, los dioses de la fase jeroglífica. El Dios monoteísta es un ser transcendente que sólo por analogía la palabra puede revelar o traslucir:

"In metonymic language this unifying conception becomes a monotheistic "God", a transcendent reality or perfect being that all verbal analogy points to". (Ibid, 9).

Resulta de gran interés la explicación que Frye ofrece con respecto al uso de la alegoría en el lenguaje metonímico. La alegoría, nos viene a decir el crítico canadiense, consiste en una forma especializada de la analogía que, como estrategia narrativa que es, permitió conciliar la convivencia discordante de los lenguajes metafórico y metonímico. Según Frye, hallamos ejemplos de esta discrepancia en la propia Biblia ya que:

"If God says or does A, then he cannot also say or do B, if B is inconsistent with A... compare for example. II Samuel 24:1 and I Chronicles 21:1" (Ibid, 10).

La alegoría procede de tal manera que iguala el lenguaje metafórico, con sus virtuales discordancias, con

el lenguaje conceptual, de tal manera que este último asume la autoridad principal. Por otro lado, según Frye, la aparición de la prosa continuada favorece el uso de esta estrategia narrativa:

"In continuous prose, if A and B seems to be inconsistent, one can always insert intermediary verbal formulas, or rephrase them in a commentary, in a way that will "reconcile" them: if only we write enough of such intermediate sentences, any statement whatever can eventually be reconciled with any other statement. Commentary thus becomes one of the leading metonymic genres, and the tradicional metaphorical images are used as illustrations of a conceptual argument" (Ibid, 10).

La metáfora, por tanto, queda subordinada a una mera ilustración del argumento conceptual que se pretende transmitir. La prosa continua permite tejer a través de la interpretación y el comentario, ese relato conceptual que prepondera por delante de la metáfora, y en última instancia, concilia los lenguajes metafórico y metonímico.

Frye se refiere más adelante al papel que la traducción puede desempeñar en tanto opte por la traducción metafórica o metonímica de un concepto. En el ejemplo que ofrecemos a continuación podemos apreciar cómo cada fase posee su *langage* específica, que dificulta la traducción fiel y exitosa de conceptos procedentes de otra fase. En el párrafo que citamos a continuación podemos apreciar una traducción metafórica y otra metonímica de la palabra griega *pneuma* cuyo significado es viento:

"... the AV [Authorized Version of the Bible] represents Jesus as saying to Nicodemus in John 3:8, "the wind bloweth where it listeth... so is everyone that is born of the Spirit". This is a metonymic translation: "Spirit" is a conception, identified with the Holy Spirit of Christian doctrine, and "wind" is a concrete illustration of it. But in the Greek text the same word, *pneuma*, is used for both wind and spirit. Hence a purely metaphorical translation is also possible: "The wind blows where it likes... that's what everyone is like who is born of the wind" (Ibid, 11).

Creo que este es un excelente ejemplo de cómo opera el lenguaje metonímico. La traducción griega de la Biblia parece retener, si se me permite, de una manera más poética y sugerente, el sentido metafórico de la palabra Espíritu. Pero es que además refleja, como hemos venido expresando antes, esa idea de identidad entre sujeto y objeto o entre ser humano y naturaleza. Es también un ejemplo de cómo el trasvase de un concepto expresado en lenguaje metafórico a un lenguaje metonímico puede alterar su forma primigenia. Por otro lado, al traducir la palabra Viento por Espíritu se está invocando un concepto central de la doctrina cristiana que no es otro que el de Espíritu Santo, y ello, en la fase metonímica del lenguaje, es posible gracias a la analogía, a la alegoría y al comentario.

Por lo que hemos señalado, el lenguaje metonímico, aliado a la analogía y al comentario, adquiere la categoría de "sacramental language, a verbal response to God's own verbal revelation" (Ibid, 11). La analogía es, por tanto, el único procedimiento lingüístico capaz de reemplazar una realidad transcendente representada, en

este caso, por un Dios monoteísta. En este sentido el lenguaje metonímico es el único lenguaje capaz de producir ese encaje.

La tercera etapa del lenguaje, a la que Frye denomina demótica (*demotic phase*) o también descriptiva, surge como reacción a las insuficiencias que planteaba la fase hierática y su figura retórica dominante, esto es, la metonimia. En particular se percibía que el razonamiento silogístico, fundamental en este modo de expresión, no conducía a ninguna parte, y en última instancia contribuía a ofrecer una visión de la realidad ilusoria:

"... an analogical approach to language appeared to have no criteria for distinguishing existents from non-existents. Gramatically, logically, and syntactically, there is no difference between a lion and a unicorn" (Ibid, 12).

La fase demótica o descriptiva, demandará pues una definitiva escisión entre el sujeto y los objetos de la naturaleza, de tal manera que:

"the subject exposes itself, in sense experience, to the impact of an objective world. The objective world is the order of nature; thinking or reflection follows the suggestions of sense experience, and words are the servomechanisms of reflection" (Ibid, 13).

El comienzo de este período, según Frye, se sitúa hacia el siglo XVI, con la aparición del Renacimiento y la Reforma, y se consolida en el siglo XVIII. John Locke y Francis Bacon son dos de sus máximos exponentes en la

literatura inglesa, y el tipo de prosa en que expresan su recién estrenada visión de la realidad es la prosa continuada, si bien la lengua queda subordinada a una función meramente descriptiva de un orden natural objetivo:

"A verbal structure is set up beside what it describes, and is called "true" if it seems to provide a satisfactory correspondence to it" (Ibid, 13).

Por consiguiente, la figura retórica dominante en esta fase es el símil, ya que una estructura verbal podrá ser declarada verdadera en la medida en que lo que describe sea *como* (mi cursiva) o se parezca a los objetos del orden natural que pretende describir (Ibid, 13). Resulta interesante comprobar que en esta etapa se reanuda la relación estrecha entre el orden de las palabras y el orden de la naturaleza que ya veíamos en la etapa metafórica, si bien con una clara escisión entre ambas realidades; sin embargo, lo que encontramos es un claro distanciamiento con respecto a la etapa metonímica y su percepción transcendental de la realidad, ya que el punto de partida de la fase descriptiva es "demonstrate the 'impossibility' of metaphysics" (Ibid, 13), desplazando así de su centro de interés las cuestiones religiosas.

Anteriormente sugeríamos que el sujeto, y sus sentidos, estaban expuestos al mundo objetivo de la naturaleza. Con la llegada de la ciencia, llega también el lenguaje capaz de encauzar la reflexión generada por la experiencia sensorial. Ésta, a su vez, reconoce dos niveles de percepción sensorial: "a particular accidental level that is largely illusion, and an ideal level that

is our real source of knowledge" (Ibid, 14). Dilucidar qué es ilusión y qué realidad será uno de los temas centrales de la fase descriptiva. Y quizá sea este asunto el germen del posible agotamiento y fin de esta fase, en la medida en que la distinción entre sujeto y objeto se ensancha y se torna inasible cuando el sujeto que observa es también el objeto observado. La consecuencia de esta nueva percepción es que se difuminan los contornos de una separación que inicialmente había sido precisa y concreta.

Frye sugiere que quizá en nuestros días ya se haya consumado y consolidado este gigantesco ciclo lingüístico con lo que estaríamos a punto de vivir una suerte de ricorso o retorno viquiano:

"... we may have completed a gigantic cycle of language from Homer's time, where the word evokes the thing, to our own day, where the thing evokes the word, and are now about to go around the cycle again, as we seem now to be confronted once again with an energy common to subject and object which can be expressed verbally only through some form of metaphor" (Ibid, 15).

Resulta interesante esta sugerencia, pues se corresponde también con la idea expuesta en la *Anatomy*, de que la historia de la literatura se halla en el mismo trance; esto es, tras tocar fondo en el modo irónico, vuelve cíclicamente a su punto de partida, es decir, al modo mítico. En la cita anterior, Frye sugiere que, tras consolidar un ciclo, el lenguaje podría retomar y reeditar la antigua sinergia entre sujeto y objeto que sólo la metáfora es capaz de aportar:

"It is true that many metaphorical elements are reappearing in our language, but it is rather the positive aspect of the same process -that we may be entering a new phase altogether in our understanding of language- that has to be kept in mind" (Ibid, 15).

Frye está interesado en examinar la evolución del concepto de Dios a lo largo de las tres etapas que hemos descrito. En este sentido, volvemos a ver cómo las *langage* características de cada fase nos ofrecen traducciones o traslaciones distintas del mismo concepto, conforme el centro de interés de cada lenguaje se va desplazando. La etapa metafórica consta de un elemento unificador que es un "dios" (god) o espíritu de la naturaleza personal (*personal nature-spirit*). El dios de la etapa metonímica es un "transcendent God" o Dios transcendente que ocupa el centro del orden de las palabras. Y en la etapa descriptiva, según sugiere el crítico canadiense, la palabra Dios "becomes linguistically unfunctional" (ibid, 15). La formula de Nietzsche "Dios ha muerto", es un claro producto del marco lingüístico descriptivo. Así, lo que Nietzsche propone es "de-deify the natural environment, and in particular... remove the metaphor of "law" from ordinary consciousness to describe the operations of nature" (Ibid, 16).

Frye considera que la comprensión de la idea de Dios se reduce a un problema lingüístico, y así lo demuestra la célebre sentencia de Nietzsche. En una de las últimas entrevistas que realizaron al crítico canadiense se incide en esta idea, que Frye define como un acontecimiento en la historia del lenguaje:

"Nietzsche himself, after his lunatic prophet Zarathustra said that [i.e God is dead], scratched his head and said, "Well it's going to be very difficult to get rid of God as long as we keep on believing in grammar"... As long as the human being is a subject and God is an object, there will always be an unresolved problem in language" (Cayley, 1992: 183).

Para Frye, el período metafórico del lenguaje certificaba una unidad o identidad entre Dios o los dioses de la naturaleza y los seres humanos. Esa sinergia desaparece en el período descriptivo del lenguaje. Sin embargo, el crítico canadiense reconoce en la Biblia una idea de Dios que trasciende la etapa descriptiva en la que, parafraseando a Nietzsche, "Dios ha muerto". En la sentencia "Yo soy el que soy", que Dios emplea para definirse a sí mismo, Frye vislumbra que Dios no es una cosa, sino un proceso. Y en este sentido, el interés en la Biblia ha llevado a Frye a descubrir que una concepción de la realidad como bloque habitado por nombres y cosas deslindadas entre sí, interrumpe y cancela una visión de la realidad como proceso que se despliega:

"My interest in the Bible has led me to a growing interest in the way that nouns or the world of things rather block movement... when we think of God, we think of a grammatical noun 11. But you have to get used to the notion that there is no such thing as God, because God is not a thing. He is a process

fulfilling itself. That's how he defines himself:
"I will be what I will be" (Cayley, 1992: 184)¹²

Frye, en la citada entrevista, reconoce sentirse atraído por un pensamiento por el que transitan "a great swirling of processes and powers rather than a world of blocks and things" (Cayley, 1992: 184). Siguiendo con esta idea, el crítico canadiense aprovecha la ocasión para referirse a Jacques Derrida y sus seguidores:

"A text, for example, is a conflict of powers. That's why the Derrida people can pursue a logic of supplement. They can extract one force and set it against another. But the text is not a thing any more. A picture is not a thing. It's a focus of forces." (Cayley, 1992: 184).

La etapa descriptiva, pues, presenta también sus limitaciones, si tenemos en cuenta como ya decía Frye en *The Great Code* que:

"...the descriptive phase also has limitations, in a world where its distinction of subject and object so often does not work" (Frye, 1982: 17).

Está claro que para la escritura descriptiva Dios se limita a ser una ilusión. Dios es un sustantivo, esto es, una cosa u objeto; si en el periodo descriptivo los sentidos nos informan de las cosas que existen y de las

¹² Quizá referirse a Dios como un "grammatical noun" entraña lo que según Frye, Whitehead denominaba "fallacy of misplaced concreteness", esto es, una falacia de concreción errónea. El Dios del que habla Frye no es tanto una cosa como un proceso.

que no, entonces la existencia de Dios se torna inverosímil, es decir ilusoria.

Sin embargo, cuando Dios se define a sí mismo en Exodo 3, 14 como "Yo soy el que soy", o "Seré el que seré" (según qué traducción), el Dios concebido como nombre gramatical es transcendido por una nueva concepción de Dios como verbo o proceso:

"In Exodus 3: 14... we might come closer to what is meant in the Bible by the word "God" if we understand it as a verb, and not a verb of simple asserted existence but a verb implying a process accomplishing itself" (Frye, 1982: 17).

Este es el sentido que posee, según Frye, el concepto de Dios en la Biblia, si bien siguiendo el razonamiento de Frye no debiéramos referirnos a Dios como concepto, sino como verbo o proceso. Este proceso es además un proceso en vías de consumación (*accomplishing itself*), algo que se sugiere en el mismo concepto de tipología: esto es, el binomio promesa-consumación. Ya vimos al principio cómo Erich Auerbach realiza una lectura figural de la historia literaria fundamentada en esa dialéctica de la promesa y su consumación. También sugerimos, a raíz de las interpretaciones de Hayden White y Erich Auerbach, que para Auerbach la historia de la literatura es la historia de un proceso que pretende representar la realidad alcanzando en su devenir un espesor cada vez más realista. Sin embargo, parece que esta representación de la realidad es un proceso abierto, cuyo despliegue en el tiempo viene garantizado por dicha dialéctica de promesa-consumación. Puede resultar forzado trazar una correspondencia entre la lectura de la Biblia que Frye propone, con ese "Yo seré el que seré", y la

visión de la literatura secular como proceso abierto en vías de consumación, pero ciertamente en ambos casos hallamos una dinámica similar. Y en ambos casos el modelo interpretativo de la tipología o figura sirve para bosquejar un patrón estructural (*typos-antitypos*; promesa-consumación) que articula tanto los textos bíblicos como la literatura secular. La tipología, nos dice Frye en la entrevista anterior: "... is really a view of history. It says that history is going somewhere and that it means something". Y ese significado, tal y como confirma el crítico canadiense, siempre se revela en el futuro. (Cayley, 1992: 180).

Por último, esta aproximación a la Biblia que defiende Frye, reeditaría la manera de pensar del período metafórico, recuperando las poderosas palabras (*words with power*) y rehabilitando la sinergia pretérita entre el sujeto y el objeto. En este sentido, el crítico canadiense advierte síntomas en el mundo contemporáneo de un acercamiento hacia esta etapa metafórica, en ejemplos como la física posterior a Einstein:

"...it would also be oddly contemporary with post-Einsteinian physics, where atoms and electrons are no longer thought of as things but rather as traces of processes". (Frye, 1982: 18)

Como corolario a esta aproximación lingüística sobre el problema del concepto de Dios, Frye concluye con esta impecable reflexión:

"God may have lost his function as the subject or object of a predicate, but may not be so much dead as entombed in a dead language". (Frye, 1982: 18)

Quizá, como sugiere la cita, el Dios cuya muerte Nietzsche certificó no sea el mismo Dios del que habla Frye, sino un Dios *linguistically unfunctional* que se halla sepultado entre los escombros de una lengua muerta.

Otro de los aspectos interesantes de esta teoría lingüística que Frye traza en *The Great Code*, es el análisis que el crítico lleva a cabo del concepto de Logos. En el Antiguo Testamento, y por tanto, en la etapa metafórica, las palabras, y por supuesto el logos tienen un poder creativo, son palabras poderosas. En el Génesis 1:4, cita Frye, nos encontramos con "God said, Let there be light; and there was light" (Frye, 1982: 18).

El período metonímico, emplea el logos como versión analógica de un orden racional y trascendente. El autor del Evangelio según San Juan, nos dice Frye, combina la escritura metafórica y metonímica al decir: "In the beginning was the logos" ya que esta sentencia "is a New Testament commentary on the opening of Genesis, identifying the original creative word with Christ" (Frye, 1982: 18).

El *Faust* de Goethe pertenece al período descriptivo, y en esta obra nos encontramos con que su protagonista es incapaz de entender el concepto de Logos (*Das Wort*). Su incapacidad para traducir el concepto en unos términos teológicos que él pueda entender, le acerca de alguna forma al poder de influencia de Mefistófeles, que representa la negación. Frye asegura en relación a este episodio que "...while it is not easy to translate "In the beginning was the Word", there seems to be no future in deliberately mistranslating it" (Frye, 1982: 18). *Faust*, añade el crítico canadiense, es en cualquier caso un ejemplo de "how completely we have lost the metaphorical clue to what John means by Logos" (Ibid, 18). Esa incapacidad para apreciar la dimensión metafórica de este

concepto es propia de este período. Es posible, añade Frye, que para Juan fueran igual de inteligibles las oraciones: "And the logos became flesh" y "And the boy became a man". Pero está claro que en el período descriptivo del lenguaje los términos empleados en la oración bíblica son tan irreconciliables como los que hallamos en una oración como: "And the apple became an orange". (Frye, 1982: 19). La palabra o el Logos, en el período descriptivo, no remite a la carne, a Cristo, o a cómo queramos denominar al comienzo de los tiempos, antes bien: "the word has no power to be anything but a word" (Frye, 1982: 19). Sería interesante en este punto considerar en qué fase del lenguaje podría encajar el Logos de Jacques Derrida: "... Derrida has made the [Logos] the decentre of his deconstruction of the logocentric..." (Hart, 1990: 118), por lo que quizá se situaría en la órbita de los "descriptive writers" (Ibid, 119), para los que la palabra "has no power to be anything but a word" (Frye, 1982: 119).

Hemos trazado un recorrido por tres etapas, con un lenguaje específico para cada una de ellas, una figura retórica dominante, y una language común independientemente de cada langue. Frye postula además la existencia de una palabra característica de cada período y en especial de los seres humanos que hablan y escriben en esa fase lingüística.

La palabra que designa al ser humano del período metafórico es: "spirit, which, with its overtones of "breath", expresses the unifying principle of life that gives man a participating energy with nature" (Frye, 1982: 19).

La palabra que apresa la esencia del ser humano en el período metonímico es alma: "...man came to be thought of as a single 'soul' and a body, related by the metaphor

'in'" (Frye, 1982: 19). El "alma", tras la muerte del individuo, abandona el cuerpo para dirigirse hacia "arriba", mientras que el cuerpo se dirige hacia "abajo", por lo que la verticalidad marca la relación entre cuerpo y alma.

En el período descriptivo se produce una transición del concepto de alma hacia el de mente. Y en la dicotomía cuerpo-mente se establece una relación horizontal; la misma horizontalidad que la mente establece con la naturaleza.

La historia lingüística que Frye expone en *The Great Code*, no se limita sólo a un ámbito, digamos, gramatical. El crítico canadiense se atreve a perfilar una correspondiente historia literaria. Para Giambattista Vico la etapa metafórica se correspondía con un uso poético de la lengua: "...it is contemporary with a stage of society in which the main source of culturally inherited knowledge is the poet, as Homer was for Greek culture" (Frye, 1982: 22). Para los críticos isabelinos, sugiere Frye, el poeta en la época prehomérica, era una especie de tesorero del conocimiento. El "legislador ignorado" (unacknowledged legislator) en palabras de Shelley. (Frye, 1982: 22). Frye arguye razones técnicas para esta supremacía intelectual del poeta en su sociedad, que tienen que ver con la versificación de la poesía:

"verse, with its formulaic sound-schemes, is the easiest vehicle for an oral culture in which memory, or the keeping alive of tradition, is of primary importance" (Frye, 1982: 22).

El concepto de recreación vuelve a asomarse en este apartado cuando Frye nos advierte de que, de alguna

manera, la función principal de la literatura y de la poesía es la de recrear incesantemente la etapa metafórica del lenguaje, sea cual sea la etapa del lenguaje en que nos hallemos inmersos. Me parece que esta idea se halla en consonancia con un concepto básico que recorre la poética de Frye: el *displacement*. En el recorrido histórico de la literatura que encontramos en el *first essay* de la *Anatomy*, el desplazamiento es una especie de dinamo responsable de las transformaciones producidas en el nivel más epidérmico de la literatura. Lo que subyace a ese nivel superficial es el mismo fondo poético que sustenta la literatura del período metafórico; está hecho, si se me permite una paráfrasis libre, del mismo material con el que se tejen los sueños (poéticos).

Pero también sería interesante preguntarse aquí en qué medida el concepto de recreación puede afectar a las langages que se hablan en otras etapas de la fase metafórica. Por ejemplo, ¿puede el lenguaje científico verse impulsado por un hálito metafórico, poético o imaginativo, como resultado de esa recreación? En el análisis que ofrecíamos más arriba del trabajo académico "The Augustinian Interpretation of History" nos referíamos a Whitehead cuando éste afirma que todo sistema filosófico está teñido del color de un fondo imaginativo secreto. Al hilo de este razonamiento, para Frye la ciencia y el lenguaje descriptivo con que se expresa estaría impregnada por un fondo imaginativo, y por qué no, también poético; y ello a pesar de la objetividad con la que se cifran sus términos, y de la clara escisión existente entre observador y hecho observado¹³.

¹³ Vid. *Metaphors we live by* (1980) de Georges Lakoff

El *New Historicism* o el filósofo Hayden White parecen haber captado esta idea sin gran dificultad. Este último no ha escondido su deuda con las ideas críticas de Northrop Frye. Y en particular ha planteado en *Metahistory*, uno de sus estudios más célebres, observaciones que ponen en entredicho ciertas asunciones del discurso historiográfico¹⁴.

En la etapa metafórica del lenguaje, Frye nos decía que el empleo de la metáfora en la literatura era inconsciente: tan imbuido estaba el lenguaje de la relación metafórica más esencial del tipo A es B (*This is that*), y de la indistinción entre sujeto-objeto. Por eso sostiene Frye que quizá Homero usaba las metáforas que apreciamos nosotros cual símiles: quizá la conexión entre la muesca de una flecha y el concepto de oportunidad (*Kairos*), era el fruto de una mirada poética hacia una realidad que en términos lingüísticos estaba casi por estrenar.

En la etapa metonímica, la metáfora, junto con otros tropos se comienza a usar de manera deliberada: "... poetry begins to become a conscious and deliberate use of figures" (Frye, 1982: 23).

En la tercera etapa, surge una conciencia en relación a la metáfora que pretende eliminarla:

"A demotic descriptive writer will tend to avoid as many figures of speech as he can, on the ground that they are "merely verbal" and interfere with the transparency of description" (Frye, 1982: 23).

¹⁴ Es muy ilustrativo en este sentido uno de los libros de historia más citados por Frye: *The Rise and Decline of the Roman Empire* de Gibbon.

La metáfora representa, en definitiva, la quintaesencia del lenguaje literario, y permite la asociación de la mente con el mundo, la escritura descriptiva se distancia de estas coordenadas para describir exclusivamente el mundo que observa:

"Frye admits that the motive for metaphor, the very use of literary language, is to associate the mind with the world, whereas the motive for writing outside literature is to describe the world" (Hart, 1990: 146).

La recreación (que nosotros hemos asociado con el displacement), actúa en la historia del lenguaje literario y así, en las sucesivas etapas que siguen al período metafórico, los poetas dejan de usar una lengua predominantemente poética y metafórica para adaptarse a las nuevas condiciones lingüísticas: "poets will try to adapt to the changed linguistic conditions" (Ibid, 24)¹⁵. En la fase metonímica, la escritura poética se recrea en un nuevo ámbito en el que la alegoría funciona como hilo conductor de la poesía. En Dante, por ejemplo: "metaphorical narrative runs parallel with a conceptual one but defers to it". (Ibid, 24). La etapa metonímica se recrea como escritura existencial en la etapa descriptiva, donde la literatura se adapta a este período

¹⁵ La aparición del concepto de *recreation* posee relevancia en este estudio pues críticos como Jonathan Hart se han referido a su libro *Creation and Recreation* (1980) como un prefacio a *The Great Code*: "A prologue to *The Great Code, Creation and Recreation* (1980), first delivered as the Larkin-Stuart Lectures at the University of Toronto in 1980, looks at the ideas of creation and recreation, the divine and the human, the religious and the literary." (Hart, 1992: 109).

a través de lo que conocemos como realismo, "adopting categories of probability and plausibility as rhetorical devices" (Ibid, 25).

Como conclusión al apartado "Lenguaje I", Frye se atreve a postular la existencia de dos tipos de escritura anteriores a la historia lingüística que hemos presentado en este apartado:

"...these in their present form are submerged, so to speak, and have in consequence turned revolutionary" (Ibid, 26).

En este punto nos acercamos a la conclusión de este capítulo, donde Frye habilita un espacio lingüístico en el que sólo un texto tan heterogéneo y complejo como la Biblia puede encajar. Ese espacio, es anterior a las fases lingüísticas que ya hemos descrito, y supondría una cuarta fase de la historia del lenguaje, cuya función no sería "to supplant but to supplement the other three" (Hart, 1990: 118). Aquí convendría tener presente a Derrida: "the Bible comes to us as a written book, an absence invoking a historical presence "behind" it, as Derrida would say, and that the background presence gradually shifts to a foreground, the re-creation of that reality in the reader's mind" (Frye, 1982: xxii).

Para clarificar su argumento, el crítico canadiense delimita los contornos lingüísticos de las Escrituras. Como se ha sugerido anteriormente, el origen de la Biblia, esto es, el Antiguo Testamento, gravita en torno a lo que se ha denominado como etapa metafórica de la lengua. Sin embargo, en su mayoría, la Biblia se aproxima y es contemporánea a la etapa que se ha denominado como metonímica: "... much of the Bible is contemporary with the second-phase separation of the dialectical from the

poetic, as its metonymic "God" in particular indicates" (Frye, 1982: 27). Para Frye, por tanto, la Biblia no encaja en su totalidad en una sola de las etapas lingüísticas descritas: hay un uso poético del lenguaje, pero no nos hallamos simple y llanamente ante una obra literaria, porque la Biblia transita principalmente por la fase metonímica¹⁶.

Para explicar el carácter heterogéneo de la Biblia, que permite su tránsito entre dos fases lingüísticas, el crítico canadiense se refiere a uno de los géneros más destacados de la fase metonímica: la retórica en el sentido de oratoria. La retórica oratoria (*oratorical rhetoric*), nos recuerda Frye, hace uso de la argumentación con un objetivo determinado, y es hierática "in the sense that it tries to draw its audience together in a closer unity" (Ibid, 27). Por otro lado, la retórica oratoria se sirve de la metáfora y el lenguaje poético, y es, por tanto, jeroglífica "in that it makes extensive use of figuration and devices usually associated with verse, such as antithesis and alliteration" (Ibid, 27). En otras palabras, la retórica oratoria participa del lenguaje usado en las dos primeras etapas lingüísticas. En este sentido, la oratoria "at its best is really a combination of metaphorical or poetic and "existential" idioms: it uses all the figures of speech, but within a context of concern and direct address that poetry as such does not employ" (Ibid, 27).

La reflexión que se desprende a continuación es si la Biblia, en toda su heterogeneidad, pertenece al género

¹⁶ La Biblia en su heterogeneidad presenta una estructura que se asemeja a la visión de la literatura que tiene Frye. Ver en concreto el *essay 4. Rhetorical Criticism*.

de la retórica, y de ser así de qué tipo de retórica estamos hablando. Para Frye hay elementos poéticos en ella, y un lenguaje que pertenece a la etapa metonímica o hierática: "The essential idiom of the Bible is clearly oratorical" (Ibid. 28). Y en este sentido, como sugiere el crítico canadiense, siempre se ha considerado a la Biblia como la retórica de Dios, vertida, desde tiempos inmemoriales, a una lengua inteligible para los seres humanos. Frye sitúa la Biblia, o más precisamente, la retórica con la que Dios revela su mensaje, antes de la etapa metafórica, hecho que justifica de la siguiente forma:

"... the Bible has traditionally been assumed to be the rhetoric of God... In my diagram it appears chronologically prior to metaphorical language: it is not, and it is partly my own lack of ingenuity in such matters that so represents it. But it has been traditionally believed to come from a time out of time, so the arrangement is not too misleading from that point of view" (Ibid, 29).

Esta retórica de Dios es lo que Frye ha denominado como kerygma, y como forma retórica aúna la escritura metafórica y la "existencial" o interesada (*concerned*). En un mismo discurso el lenguaje desinteresado de lo poético y metafórico se enmarca en un contexto de interés (*concern*) y de alocución directa (*direct address*). Sin embargo aquí, el ornamento no se limita a enmascarar el argumento: el kerygma es el cauce de lo que se ha denominado tradicionalmente como revelación:

"[Kerygma] is the vehicle of what is traditionally called revelation, a word I use because it is

traditional and I can think of no better one”
(Ibid, 29)

Como tal revelación se fundamenta en dos elementos que son la metáfora (*metaphor*) y el interés (*concern*), ambos quintaesenciados en las escrituras metafórica y metonímica. El kerygma, en definitiva, constituye una retórica de la proclamación, o en palabras de Frye: “Oratory on the highest level of oracle...” (Frye, 1982: 29), donde lo oral y lo escritural se mantienen inextricablemente unidos. (Hart, 1990: 120).

Frye nos advierte de que esta revelación no consiste en una mera transmisión de información procedente de un ente divino (objeto) a un receptor humano (sujeto), ya que esa escisión nos aproximaría al tipo de lenguaje empleado en la escritura descriptiva. De ser así nuestra concepción de la Biblia se asemejaría a una lectura de las Escrituras que Frye denomina populista (*populist view*), y que asume literalmente la veracidad íntegra de éstas. Esta lectura literal, ya desde la introducción, es la que Frye quiere esquivar, y su argumento principal para hacerlo se halla en el lenguaje empleado en la Biblia: su escritura, como ya hemos señalado, transita por diferentes fases lingüísticas o *langages*, entre las que se encuentra la fase metafórica, ámbito éste que aleja a la Biblia de una simple interpretación literal de su contenido. Para Frye es evidente que la textura retórica de la Biblia, su kerygma, se encuentra imbuida por una escritura metafórica que atraviesa el conjunto de la Biblia. De la misma forma que, para Frye, la metáfora es parte esencial del lenguaje bíblico, también el mito o la narración es el cauce lingüístico que el kerygma precisa para revelarse. Una vez más, el crítico canadiense proclama que una lectura literaria de la

Biblia es posible, pues como sugiere al final del primer capítulo de este estudio -de un modo también revelador o kerygmático:

"... to 'demythologize' any part of the Bible would be the same thing as to obliterate it" (Ibid, 30).

Para finalizar, Frye sugiere en el apartado de Typology II que la Biblia "is not a book pointing to a historical presence outside it, but a book that identifies itself with that presence" (Ibid, 137), donde se invita, además, al lector a identificarse con las Escrituras. Por otro lado el crítico canadiense se refiere a Derrida en la introducción a este estudio cuando sugiere que la Biblia es un texto escrito, esto es: "an absence invoking a historical presence "behind" it, as Derrida would say" (xxii). El recurso a Derrida es deliberado, pues pretende reafirmar la idea de que el lector recrea en su mente, a partir de la identificación con el texto bíblico, el contexto histórico que precede a la Biblia. Aunque también es probable que Frye difiera de Derrida en cuanto a la inestabilidad semántica de esa recreación bíblica. Como sugiere Jonathan Hart muy perceptivamente:

"Frye echoes Derrida as a means of asserting the context behind text, the absence made present in the reader's mind, but he may differ from Derrida over the stability or even the possibility of meaning. Is history just another text?" (Hart, 1990: 153).

Nos parece que la pregunta "Is history just another text?", es muy sugestiva. Nos inclinamos a pensar que Frye no se plantea semejante pregunta, por tratarse de

una reflexión de interés exclusivo para lo que el crítico denomina los seguidores de Derrida: "the Derrida people" (Cayley, 1992: 184).

Para Frye la presencia histórica anterior al texto escrito que conocemos como la Biblia, y que ésta invoca, se hace visible o se revela a través del kerygma, la retórica de la proclamación, que permite, entre otras cosas, una identificación entre el lector y la Biblia. Así sucede por ejemplo en el Apocalipsis (*Book of Revelation*), donde, tras su conclusión, el lector experimenta lo que Frye denomina "second or participating apocalypse", precedido a su vez por un "panoramic one" (Ibid, 137). En ese momento se culmina un proceso, del que el lector es parte esencial, y que Frye describe de la siguiente manera:

"At the end of the Book of Revelation, with such phrases as "I make all things new" (21:5) and the promise of a new heaven and earth, we reach the antitype of all antitypes, the real beginning of light and sound of which the first word of the Bible is the type" (Frye, 1982: 138).

4.3.3. Tipología como teoría de la historia

"I wanted a historical approach to literature, but an approach that would be or include a genuine history of literature, and not simply the assimilating of literature to some other kind of history".

The Critical Path Northrop Frye

La primera referencia a la tipología como teoría de la historia la encontramos por primera vez en *The Great Code* expresada en los siguientes términos:

"What typology really is as a mode of thought, what it both assumes and leads to, is a theory of history, or more accurately of historical process" (Frye, 1982: 81).

El problema de la historia es uno de los aspectos de la crítica de Frye más discutidos por sus críticos. De hecho se puede afirmar, con Jonathan Hart, que "the most neglected aspect of Frye's theory among his critics is his social and historical thought" (Frye, 1990: 145); una actitud que ha llevado a acusar al crítico canadiense de impulsar una crítica antihistórica o a definirlo en los siguientes términos: "he was a formalist without regard for history" (Ibid, 142). Para Jonathan Hart, sin embargo, "Northrop Frye has a history and is, on his own terms, a critic in tune with literary history" (Hart, 1990: 142). El crítico marxista Fredric Jameson, ha observado precisamente una orientación en la crítica de Frye que no parece ignorar los aspectos sociales o históricos que bordean a la literatura:

"The greatness of Frye ... lies in his willingness to raise the issue of community and to draw basic, essentially social, consequences from the nature of religion as collective representation" (Jameson, 1981: 69).

Conviene pues puntualizar y afirmar que la historia literaria de Frye parte de la hipótesis de que la literatura constituye un orden verbal que es además autónomo. Para el crítico canadiense, leemos una determinada obra literaria en relación a otras obras del mismo género, que además comparten un código metafórico similar, de tal manera que: "all literature becomes the historical context for a single literary work" (Hart, 1990: 146).

De cara a impulsar una historia de la literatura precisa, Frye halla el itinerario a seguir en los contornos de la propia literatura y no fuera de ella

Frye concluía el primer capítulo de *The Great Code* afirmando que el mito "is the linguistic vehicle of kerygma" (Frye, 1982: 30). En el capítulo posterior, "Myth I", el mito aparece definido como: "mythos, plot, narrative, or in general the sequential ordering of words" (Ibid, 31). Esta definición resulta ser crucial para iluminar el concepto de la historia del crítico canadiense. Para Frye:

"In our culture, some narratives dealing with personalities run parallel to a sequence of events external to themselves; others are based on a sequence of events that seems to be constructed for its own sake" (Ibid, 32).

En principio, parece no haber duda, en cuanto a qué *narrativas* (mi cursiva) pertenecen al ámbito de la historia y cuáles al ámbito de la literatura. Frye propone los términos "history" y "story", para diferenciar estos dos tipos de narraciones. En relación al término "story", el crítico canadiense afirma lo siguiente:

"The word 'myth',... has tended to become attached only to the latter [story], and hence to mean 'not really true'" (Ibid, 32).

Sin embargo, es al referirse al término "history", cuando Frye parece mostrar a las claras su particular concepto de lo histórico como narración:

"In a history the words seem to be following a corresponding procession of antecedent events, and up to a point they do, but the selection and arrangement of data involved in the verbal narrative is primary, and the notion that the shape of the sequence comes from outside the words is an illusion of projection" (Ibid, 32).

El uso del término *verbal narrative* creo que sugiere bastante en cuanto a la concepción de la historia de Frye. En este sentido, el crítico canadiense nos viene a decir que la forma en que los acontecimientos históricos nos son narrados responden a una organización del material verbal con el que se da forma a dicha narración. Y no un mero trasvase verbal que refleja un hecho histórico dado. Por utilizar, la terminología de Frye, esa relación lingüística entre el hecho histórico (objeto) y su narración, pertenecería a la fase

descriptiva del lenguaje. Esta concepción de la historia halla un interesante eco en el concepto de *emplotment* propuesto por Hayden White.

Frye cita un ejemplo (uno de sus *stock examples*), clásico en su crítica, de una obra histórica participada por el mismo hálito narrativo que vertebra al mito, nos referimos a la obra *Decline and Fall of the Roman Empire* de Gibbon. El autor, nos dice el crítico canadiense, abordó su obra desde la perspectiva de un "third-phase descriptive writer", y consta de "all the scholarly virtues of documentation and the like attached to it" (Ibid, 32). Sin embargo, el mismo título "decline and fall" sugiere que la obra de Gibbon se articula en torno a un principio narrativo, que bien pudieramos llamar *mythos*. Para Frye, "without such a mythos the book could have no shape" (Ibid, 32), por tanto el *mythos* actúa de principio rector que garantiza la forma en que este episodio de la historia (*history*) va a ser narrado. A partir de esta afirmación el crítico canadiense procede a trazar una simetría, quizá azarosa, en la que subraya el carácter del mito como historia (*history* y *story*), y por supuesto el lugar central que aquel ocupa en la Biblia:

"The extent to which the Bible is historical in the same way is a more complicated matter, but not many would disagree with the statement that it tells a story; and for me the two statements "The Bible tells a story" and "The Bible is a myth" are essentially the same statement" (Ibid, 32).

La afirmación de que la Biblia es un mito es verdaderamente central en este estudio. Se podría incluso decir que en la Biblia el mito actúa como principio organizativo del diseño tipológico de las Escrituras:

"The Gospel writers/editors shape their stories through typology, the relation of their myths to those in the Old Testament... Frye, who studied Blake's fearful symmetry so long in his youth, says that when one finds symmetry in any narrative, it means that mythical design and form have priority over historical content" (Hart, 121-122).

El mito, pues, mantiene una férrea alianza con el diseño tipológico de la Biblia, un diseño fundamentalmente basado en una arquitectura de simetrías, que, en nuestra opinión, es la misma que insufla solidez y coherencia al apabullante edificio crítico de Northrop Frye.

Una vez acordado que la "Biblia es un mito", conviene explorar qué relación hay entre el mito y la poesía. Para Frye los mitos o narraciones contenidos en la Biblia han de leerse en clave poética. El argumento que el crítico canadiense utiliza para justificar esa lectura, o en todo caso, para sostener que "the Biblical myths are closer to being poetic than to being history" (Frye, 1982: 46), se halla en la distinción que Aristóteles establece entre poesía e historia:

"History makes particular statements, and is therefore subject to external criteria of truth and falsehood; poetry makes no particular statements and is not so subject. Poetry expresses the universal in the event, the aspect of the event that makes it an example of the kind of thing that is always happening... the universal in the history is what is conveyed by the mythos, the shape of the historical narrative". (Frye, 1982: 46)

El entramado (*emplotment*) que la historia emplea toma prestada su forma del *mythos*, como veíamos en el ejemplo de Gibbon, y su verdad depende de criterios externos. La verdad del *mythos*, sin embargo, se encuentra en el interior de su estructura: "A myth is designed not to describe a specific situation but to contain it... Its truth is inside its structure, not outside" (Ibid, 46).

Frye describe la relación de la Biblia con la historia como una relación compleja:

"What we call history is *Weltgeschichte*, whereas the Bible is interested in *Heilsgeschichte*, in the history of God's actions in the world and man's relation to them" (Ibid, 47).

Ambas perspectivas históricas comparten territorio en la Biblia. Sin embargo el crítico parece mostrar un mayor interés en la *Heilsgeschichte*, pues la visión que ésta ofrece aún a "the imaginative and the metahistorical" (Ibid, 52). El mito, y la literatura en general, como tantas veces ha sugerido Frye, muestran un carácter recurrente "a repeating quality" (Ibid, 48), que se halla más cerca de la *Heilsgeschichte*. Ese carácter aproxima a ésta al ámbito de la poesía, tal y como la hemos definido antes. Por tanto:

"In actual history or *Weltgeschichte* nothing repeats exactly: hence *Heilsgeschichte* and *Weltgeschichte* can never coincide. Accurate history brings out differentiating and unique elements in every situation, and so blurs and falsifies the point that *Heilsgeschichte* is trying to make" (Ibid, 49).

Esta compleja relación con la historia, o esta doble visión histórica, lleva al crítico canadiense a un aspecto central de *The Great Code*, que no es otro que el de definir el estatus de la Biblia. Parece que, a estas alturas, está claro que para Frye una lectura de la Biblia en clave poética y mitológica es la única capaz de apresar en su plenitud la riqueza de las Escrituras. También parece que el crítico canadiense tiene claro qué es literatura y qué no lo es:

"In dealing with literature we frequently speak of its self-contained unity as "imaginative", and distinguish as "imaginary" its relation to actual events". (Ibid, 62).

Sin embargo, a la hora de definir el estatus de la Biblia, Frye no delimita tan claramente sus contornos, y sobre todo, como advierte en la introducción, esquivo la fórmula que considera la Biblia como literatura:

"The Bible... is neither literary nor non-literary, or, more positively, it is as literary as it can well be without actually being literature" (Ibid, 62)

Lejos de ser una tautología, esta afirmación atrapa con una suerte de paradójica precisión el planteamiento a partir del cual este estudio tomó forma. Frye complica un poco más su argumento cuando afirma a continuación que "in the Bible the literal meaning is the poetic meaning" (Ibid, 62). Esta ecuación es de lo más sugerente, pues cancela el sentido de lo literal como histórico. O quizá debieramos decir que más que cancelar el sentido, Frye lo amplía. Trasciende, por así decir, los límites de lo que

entendemos por literal y le otorga un nuevo espesor en el que la razón poética arraiga:

"Traditionally, the Bible's narrative has been regarded as "literally" historical and its meaning as "literally" doctrinal or didactic: the present book takes myth and metaphor to be the true literal bases" (Ibid, 64).

Vistas las puntualizaciones que Frye realiza sobre historia y mito, resulta pertinente a continuación analizar la tipología como teoría de la historia. En la sección "Typology I" Frye explicita el mecanismo que pone en funcionamiento esta estrategia interpretativa, y que recordamos a continuación:

"How do we know that the Gospel story is true? Because it confirms the prophecies of the Old Testament. But how do we know that the Old Testament prophecies are true? Because they are confirmed by the Gospel story" (Ibid, 78).

La veracidad de las Escrituras "is bounced back and forth between the testaments like a tennis ball" (Ibid, 78), de tal manera que "[they] form a double mirror, each reflecting the other but neither the world outside" (Ibid, 78). Esta estructura de *double mirror* subraya el carácter centrípeto de esta estrategia interpretativa; un aspecto éste que, como ya apuntaba Frye en la *Anatomy of Criticism*, explica la estructura organizativa e hipotética del mito y por extensión de la literatura.

El principio fundacional sobre el que se asienta la interpretación tipológica viene a resumirse de la siguiente forma: "In the Old Testament the New Testament

is concealed; in the New Testament the Old Testament is revealed" (Ibid, 79), de tal manera que todo lo que acontece en el Antiguo Testamento es un "type or adumbration of something that happens in the New Testament" (Ibid, 79). Valga como ilustración el siguiente ejemplo:

"Paul speaks in Romans 5:14 of Adam as a typos of Christ; (...) What happens in the New Testament constitutes an 'antitype', a realized form, of something foreshadowed in the Old Testament" (Ibid, 79).¹⁷

Uno de los aspectos que no nos gustaría pasar por alto en relación a la tipología es el hecho de que para Frye constituye, no sólo una teoría de la historia, sino también una forma de leer las Escrituras. Lo cual implicaría que la interpretación tipológica en su organización interna se halla animada por una escritura tipológica. Frye refuerza esta concepción, cuando afirma que esta es la única lectura posible que permiten las escrituras:

¹⁷ Frye hace una referencia muy interesante en este capítulo en relación a la terminología empleada tanto en la Vulgata como en la AV (Authorized Version), que es la versión de la Biblia que el crítico maneja. Sobre el ejemplo que hemos citado más arriba Frye añade lo siguiente: "the Vulgate renders typos here as 'forma', but the AV's 'figure' reflects the fact that 'figura' had come to be the standard Latin equivalent of typos" (Ibid, 79). Por otro lado, en el apartado de notas de *The Great Code*, Frye nos remite al estudio *Figura* de Erich Auerbach, lo cual da cuenta de que el crítico canadiense tiene presente las implicaciones semánticas de dicho término.

"This typological way of reading the Bible is indicated too often and explicitly in the New Testament itself for us to be in any doubt that this is the 'right' way of reading it" (Ibid, 79).

Esa organización tipológica es, además, el producto de, por un lado, una intencionalidad autorial y, por otro, del lenguaje (mitológico, poético) que se emplea. Así, la posibilidad de esta lectura se desprende de "the intentionality of the book itself and ... the conventions it assumes and requires" (Ibid, 80).

Hemos señalado que para Frye la lectura tipológica es la única manera válida de leer la Biblia, con lo que estaríamos hablando de una organización retórica exclusiva de la Biblia que, por así decir, toma forma y fondo a partir de una escritura tipológica. Es interesante, en este sentido, añadir que el crítico canadiense concibe la tipología, no solo como un "mode of thought", sino también como una "figure of speech":

"I am concerned here with typology as a mode of thought and as a figure of speech. I say 'and', because a mode of thought does not exist until it has developed its own particular way of arranging words. Typology is a form of rhetoric, and can be studied critically like any other form of rhetoric" (Ibid, 80).

La mención del carácter retórico de la tipología es inevitable, y además es clara su postura (y coherente con el resto de su obra crítica) en cuanto a que un pensamiento sólo puede cristalizar cuando crea una retórica propia. En el caso de la Biblia, su retórica o kerygma parece estar aliado a la tipología. Por otro

lado, es interesante señalar cómo funciona la tipología en cuanto figura retórica. Según Frye:

"...[it]moves in time: the type exists in the past and the antitype in the present, or the type exists in the present and the antitype in the future". (Frye, 1982: 80).

En la entrevista realizada por David Cayley, el crítico canadiense respondía afirmativamente a la pregunta de si la tipología era una forma de pensar distintivamente bíblica (Cayley, 1992: 179). Frye también afirmaba que para la tipología la historia "is going somewhere and ... it means something" (Ibid, 180). En *The Great Code*, el crítico canadiense sitúa en la tipología bíblica el origen de una concepción de la historia que puede resumirse de la siguiente manera:

"Our modern confidence in historical process, our belief that despite apparent confusion, even chaos, in human events, nevertheless those events are going somewhere and indicating something, is probably a legacy of Biblical typology" (Frye, 1982: 81).

En esta cita, Frye se está refiriendo a una tipología como retórica que se halla situada en el presente (*typos*), y que esconde un sentido que se revelará en el futuro (*antitypos*). La conexión, en este sentido, con el binomio promesa-consumación, ya descrito anteriormente, es evidente.

En el capítulo "Typology I", Frye se halla interesado en comparar esta forma de pensar tan

distintivamente bíblica que es la tipología, con otra concepción retórica del tiempo:

"There is another form of rhetoric, or way of arranging words, which also moves in time, and that is causality" (Ibid, 81).

La causalidad pertenece a la escritura de las segunda y tercera fase del lenguaje. El filósofo Whitehead, nos dice Frye, indagó en las razones del éxito de esta forma retórica entre los filósofos. La respuesta que ofrece Frye al respecto es que:

"writing in continuous prose ... is a way of arranging words so bound up with causality that we can hardly have one without the other" (Ibid, 81).

La escritura causal invierte la lógica *typos* y *antitypos*, ya que "the causal thinker is confronted with a mass of phenomena that he can understand only by thinking of them as effects, after which he searches for their prior causes" (Ibid, 81). De tal manera que, a diferencia de lo que ocurre con la interpretación tipológica, las causas son los antitypos "that is, revelations of the real meaning of the existence of the effects" (Ibid, 81). Frye, relaciona este proceder causal con la perspectiva sobre el conocimiento de Platón, esto es la anamnesis "or recollection, the recognizing of the new as something identifiable with the old" (Ibid, 81).

Desde este punto de vista la causalidad y la tipología son, en su forma, retóricamente idénticas: "rhetorically similar in form", pudiendo ser la tipología "an analogy of causality" (Ibid, 81). Sin embargo, aunque

coincidentes en su forma retórica, su diferencia fundamental radica en que:

"Causality, however, is based on reason, observation, and knowledge, and therefore relates fundamentally to the past... Typology relates to the future, and is consequently related primarily to faith, hope, and vision" (Ibid, 82).

La identidad retórica entre la causalidad y la tipología refuerza la idea antes sugerida de que tanto la Historia (*history*) y el mito (*story*) comparten a su vez una misma estructura retórica. En este sentido, y lejos de querer abusar de los paralelismos y simetrías en los que se sustentan admirablemente las argumentaciones del crítico canadiense, podríamos trazar una correspondencia entre la causalidad como elemento vertebrador del discurso histórico (*History*) y la tipología como elemento vertebrador del mito o narración (*story*).

La tipología, por tanto, señala hacia el futuro, en el sentido de transcendencia de la situación presente, motivo por el cual se halla impulsada por "a vertical lift as well as a horizontal move forward". Este impulso no rige el pensamiento causal, que por su parte tiende a desplegarse en el mismo plano temporal: "especially in third-phase causality, the causes have to be in the same temporal plane as their effects" (Ibid, 82).

Frye cree que Stephen Dedalus, el personaje de ficción creado por James Joyce, sugiere una clave para entender el carácter esperanzador implícito en la tipología cuando aquél afirma que la historia es la pesadilla de la que intenta despertar. Las resonancias joyceanas de la siguiente cita ilustran a la perfección este sentido de la tipología: "it is essentially a

revolutionary form of thought and rhetoric. We have revolutionary thought whenever the feeling 'life is a dream' becomes geared to an impulse to awaken from it" (Ibid, 82-83). La tipología, pretende sugerir Frye, revela que la vida es un sueño del que debemos despertar. O, por usar una lectura similar procedente del acontecimiento central de la Biblia:

"When [Jesus] awakens and we pass to resurrection and Easter, the community with which he is identical is no longer a whole of which he is a part, but another aspect of himself, or, in the traditional metonymic language, another person of his substance" (Ibid, 101)

Otra de las consecuencias que se desprende del modo en que la Biblia está escrita es la capacidad que la tipología posee para viajar, por así decir, en el tiempo; en este sentido le otorga a los mitos o narraciones de la Biblia un carácter diacrónico (Ibid, 83):

"What we are calling typology is a specialized form of the repeatability of myth" (Ibid, 84).

Frye está estableciendo una relación de parentesco entre la tipología y el mito, compartiendo ambos esa capacidad de repetirse en el flujo narrativo de la Biblia, y por supuesto, en el de la literatura secular. Otro parentesco soterrado es el que relacionaría la tipología, el mito y los *ricorsi* de Vico tan determinantes en la poética de Frye. En este sentido, la tipología en cuanto herramienta interpretativa contribuye a dilucidar la arquitectura de la Biblia. Por otro lado, constituye también una sugerente teoría de la historia

así como un modo de pensamiento y una forma retórica distintivamente bíblicos. En este sentido, como sugiere Veladium, según la concepción de Frye, la Biblia parece plantearse:

"not [as] a document of historical events but rather a key to understanding the historical process itself". (Veladium, 2003: 160)

Como ya hemos señalado, Frye visualiza este transcurrir de la historia "as an 'horizontal move forward' that is complemented by a 'vertical lift' (Frye, 1982: 82). Lo que además nos resulta verdaderamente fascinante es el uso particular que Frye hace de la tipología así como la manera en que ésta encaja en el conjunto de su crítica literaria. En este sentido consideramos que la tipología refuerza un concepto de la historia específico de la crítica de Frye donde caben también los *ricorsi* de Vico, la idea de recreation, la repetición o el displacement. Este concepto o visión de la historia puede resumirse con gran precisión en el ensayo que abre *The Double Vision*, el último estudio de Frye, donde, como señala Germaine Warkentin, el crítico canadiense afirma lo siguiente al referirse a su propia vida (y por extensión a su obra, si tenemos en cuenta su afirmación "Everything I write I consider autobiography"):

History moves in a cyclical rhythm which never forms a complete or closed cycle. A new movement begins, work itself out to exhaustion, and something of the original state then reappears, though in a quite new context presenting new conditions (cit. en Warkentin, 2006: 30).

Para concluir nos gustaría citar un pasaje de *Fifth Business* de Robertson Davies, uno de los escritores canadienses más populares del siglo XX, y al que Frye menciona en *The Bush Garden*. En nuestra opinión, la cita ilustra, en clave literaria, el personal concepto de la Biblia de Frye:

"My nickname was Deacon, because of my Testament reading. It was useless to explain that I read it not from zeal but curiosity and that long passages of it confirmed my early impression that religion and Arabian Nights were true in the same way. (Later I was able to say that they were both psychologically rather than literally true, and that psychological truth was really as important in its own way as historical verification; but while I was a young soldier I had no vocabulary for such argument, though I sensed the truth of it.)" (Davies, 1970: 71)

5. ANATOMÍA DE UNA POÉTICA

5.1. Introducción (y polémica)

Desde una perspectiva contemporánea y tras más de cincuenta años desde su publicación, no podemos olvidar algunos de los logros que la *Anatomy* alcanzó. Su recepción inicial vino acompañada de múltiples críticas elogiosas. Según Denham, en los dos años que siguieron su publicación, se habían publicado cerca de treinta tres críticas de la *Anatomy*, once de las cuales incluían la palabra "brilliant" en su crítica (Denham, 2006: liii). Algunas de esas críticas destacaban que la *Anatomy* "is the first contribution to critical theory that liberates and opens up possibilities since Aristotle." (Ibid: liii). Y el mismo Frank Kermode comenzaba su crítica diciendo: "For this extraordinary book, as for how few works of critical theory, one confidently predicts long life." (cit. en Denham, 2006: liii). M.H. Abrams, quizá de manera más premonitoria sentenciaba lo siguiente: "[the *Anatomy*] is a strikingly original achievement, of bewildering scope and complexity. And it raises a host of questions which will provide topics of literary debate for years to come; the book will be attacked and it will be defended, but it will not be ignored." (cit. en Denham, 2006: liii-iv).

Efectivamente, según señala un conocido estudio realizado por Eugene Garfield, Frye no sólo no fue ignorado, sino que además:

"Within two decades *Anatomy of Criticism* would become the most frequently cited book in the arts

and humanities by a writer born in the twentieth Century" (Denham, 2006: lv)¹

La motivación que impulsa la *Anatomy of Criticism* fue manifestada desde la primera frase que encontramos en esta obra:

"This book forced itself on me while I was trying to write something else, and it probably still bears the marks of the reluctant with which a great part of it was composed" (Frye, 1957: vii).

El libro que Frye tenía en mente iba a ser "a work of practical criticism on Spenser's *Faerie Queene*". (Denham, 2006) que acabaría convirtiéndose en su monumental *Anatomy of Criticism*. Tal y como comenta en el prefacio a esta obra:

"After completing a study of William Blake, (*Fearful Symmetry*) I determined to apply the principles of literary symbolism and Biblical typology which I had learned from Blake to another poet (...) I therefore began a study of Spenser's *Faerie Queene* (...). The introduction to Spenser became an introduction to the theory of allegory,

¹ La lista de Eugene Garfield ofrecía los datos de los cien autores más citados según el *Arts & Humanities Citation Index* en los años 1977 y 1978: "The list reveals that in the more than 900,000 entries in the *AHCI* only Marx, Aristotle, Shakespeare, Lenin, Plato, Freud, and Barthes were more frequently cited than Frye" (Denham, 2006: lv). En otra lista que aparecía en el mismo artículo "*Anatomy of Criticism* was the most frequently cited book written by an author born in the twentieth Century" (Denham, 2006: lv).

and that theory obstinately adhered to a much larger theoretical structure." (Frye, 1957: vii)

Sin duda sorprende que en el prefacio a su obra más emblemática Frye se refiera no sólo a William Blake, su mentor intelectual, sino también a su intención a aplicar los principios de la tipología bíblica que el propio Blake le había descubierto. Sólo en *The Great Code*, el proyecto al que Frye había dedicado, en sus propias palabras, "all [his] life" (cit. en Muñoz Valdivieso, 1995: 43), Frye trataría la tipología de manera explícita, pero sin duda, podemos afirmar que en la elaboración de la *Anatomy*, la tipología estaba presente de manera marginal.

Posteriormente en *The Bush Garden* Frye ofrece otras explicaciones sobre su intento fallido de escribir un libro sobre Spenser:

I thought at first of writing my second book on Spenser, but the pull of contemporary literature was too strong and the theory of literature too chaotic, and I was drawn to a more general and theoretical approach which ultimately became *Anatomy of Criticism* (Frye, 1995: viii).

La *anatomy* se pudo sufragar gracias a una beca que la Fundación Guggenheim le otorgó a Frye para llevar a cabo su (como él lo denomina) *Protean subject* (Frye, 1957: vii). En la solicitud de la beca que dirige a dicha Fundación en octubre de 1949, Frye sostenía lo siguiente:

"Implicit in my study is an attitude to criticism which is being explicitly stated in a series of essays I am now engaged in writing. I regard

literary criticism as a science temporarily deprived of its scientific status by a deficiency of theory. Attempts at critical theory have usually relied on philosophy instead of on an inductive survey of literature itself. My present project contains, first, a theory of verbal meaning which tries to unite traditional theories of meaning, such as Dante's scheme of four levels, with modern ideas about symbolism. Second, a theory of literary symbolism which will present all the essential possibilities of literary symbols in a single form, in other words a kind of grammar of symbolism" (Denham, 2006: xxiii-iv).

Como ha sugerido Denham en la Introducción a la edición de la *Anatomy of Criticism* que ha publicado en 2006 la Universidad de Toronto, la redacción final de la *Anatomy*:

"was many years in the making, and much of it was assembled from the extensive inventory of Frye's previous writing, published and unpublished" (Denham, 2006: xxi).

Según Denham, una buena parte de los argumentos expuestos en la *Anatomy* se hallan esbozados en los ensayos que Frye redactó durante su etapa de estudiante en las universidades de Victoria y Emmanuel entre los años 1929 y 1936. En este sentido, la *Anatomy* se podría contemplar, utilizando el término de Claude Lévi-Strauss, como una especie de *bricolage*. Lévi-Strauss sostenía en *The Savage Mind* lo siguiente:

"mythical thought is a kind of intellectual bricolage, the bricoleur being one who draws from a "heterogeneous repertoire" and always makes do with "whatever is at hand," part of which is "the remains of previous constructions." (Denham, 2006: xxi)

Consideramos que este *bricolage* intelectual al que se refiere Lévi-Strauss articula la escritura y el *pensamiento mítico* de Frye. En la obra del crítico canadiense se recrea incesantemente dicho repertorio heterogéneo ("heterogeneous repertoire"), como si su escritura deviniera en una suerte de palimpsesto.

En particular, la *Anatomy* retoma ese repertorio heterogéneo incorporando los escritos publicados con anterioridad y las ideas bosquejadas en éstos. Asimismo, no podemos pasar por alto el carácter alusivo de la escritura de Frye, en especial en la *Anatomy*, como lo evidencian las múltiples referencias a obras clave de nuestra tradición cultural:

"the book names some 400 poets, novelists, playwrights, philosophers, and artists and refers to more than 430 titles of works, alluding to many more". (Denham, 2006: xxi)

De nuevo esta apreciación de Frye como *bricoleur*, cobra fuerza si consideramos que la propia *Anatomy* incorporaba un total de catorce ensayos publicados en un período de doce años (1942-1954), tal y como Frye sugiere en los *Prefatory Statements* de la *Anatomy*:

"The extent to which Frye is a bricoleur is suggested in the "Prefatory Statements" to the

Anatomy where he lists fourteen essays, written over a twelve-year period, that he revised, expanded, and incorporated into the *Anatomy* (vii-viii)" (Denham, 2006: xxi).

Sobre el proceso de escritura y redacción de la *Anatomy* Frye afirma en el mencionado prefacio lo siguiente:

"I have also transplanted a few sentences from other articles and reviews". (Frye, 1957: viii)

A nosotros nos interesa resaltar la elección del verbo "transplated", pues da cuenta de esta idea de *bricolage* sugerida por Levi-Strauss. Una idea a la que el propio Frye se refiere en *The Great Code*, cuando describe la literatura en los siguientes términos:

"Literature continues in society the tradition of myth-making, and myth-making has a quality that Lévi-Strauss calls *bricolage*, a putting together of bits and pieces out of whatever comes to hand" (Frye, 1982: xxi).

Para Frye, y Lévi-Strauss, la literatura constituye una suerte de *bricolage* formado por "bits and pieces out of whatever comes to hand". La redacción de la *Anatomy* surge a partir de una escritura sostenida por un "mythical thought" que incorpora y *transplanta* "bits and pieces" procedentes de los artículos que el crítico publicó entre 1942 y 1954. Desde esta perspectiva el proceso de escritura que impulsa la *Anatomy*, y el que moldea la escritura literaria, parecen proceder del mismo

espacio mítico e imaginativo, lo cual dota a la *Anatomy* de una dimensión literaria o creativa.

Entre los numerosos cuadernos publicados por la University of Toronto Press, el *Notebook 7*, muestra evidencias de ser una suerte de taller en el que Frye elabora algunas de las ideas de su libro sobre Spenser. Según apunta Denham, hacia 1950 o 1951, en ese mismo cuaderno Frye traza un plan para aquel libro, en el que hallamos un esbozo claro de lo que posteriormente sería la *Anatomy*. Resulta revelador asomarse a sus diarios y comprobar cómo tomó forma ese *protean subject* que luego se convertiría en la *anatomy*:

"In the foreground is the new theory, of which the parts are as follows. First, a general introduction, as in my UTQ "Function" article ["The Function of Criticism at the Present Time"]. Second, an analysis of the four levels of meaning, as in the first KR article ["Levels of Meaning in Literature"]. Third, an analysis of the four levels of criticism, an article I am doing now ["The Literary Meaning of 'Archetype'"]. Fourth, an outline of the problem of archetypes, as suggested by the "Credo" article ["The Archetypes of Literature"]. From here on it's vaguer (...) There should be an analysis of scripture. (...) There should be an article on the four major genres, outlining their inter-relationship. How much systematic grammar of symbolism I need to complete this I dunno (...) I don't quite see how my "First Essay" ["Towards a Theory of Cultural History"] works out on so small a scale. (...) If I do this I'm all set. (cit. en Denham, 2006: xxvi-vii).

Uno de esos artículos mencionados, "The Function of Criticism at the Present Time" (1949), anticipa algunas de las líneas maestras de la *Polemical Introduction*.

Sobre el carácter crucial de este artículo, Germaine Warketin sugiere que "the simplicity and rhetorical coherence of Frye's argument makes "The Function of Criticism at the Present Time" before its later expansions, a key to much of the work of his middle years" (Warketin, 2006: xxx).

El título del mencionado artículo es un homenaje a uno de los ensayos más célebres de Matthew Arnold, de similar título (Perkins, 2009: 797). Frye se refiere a Arnold tanto en este artículo como en su *Polemical Introduction*, pero sin duda lo más destacable de "The Function of Criticism at the Present Time" es que el crítico canadiense formula su deseo de que la crítica literaria "should be viewed more scientifically, as an intellectually coherent discipline" (Perkins, 2009: 797-798), aunque como señala Warketin, el crítico canadiense se cuida bien de señalar que "if criticism is a science, it is a social, not a natural one" (Warketin, 2006: xxx). Por otro lado, en el mencionado artículo nos encontramos por primera vez con la expresión *order of words*, esto es, el orden verbal que la literatura conforma y sobre la cual "criticism can give us knowledge" (Ibid, 797-798)².

En su artículo de 1950, "The Archetypes of Literature", Frye trataba de demostrar que la crítica era una ciencia. Sin duda esta es también una de las afirmaciones más polémicas incluidas en la introducción de la *Anatomy*:

² Como señala Russell Perkins en su artículo "Northrop Frye and Matthew Arnold" (2009: 798) la deuda con Arnold se hace visible desde el mismo comienzo de la *Anatomy*: 'My approach is based on Matthew Arnold's precept of letting the mind play freely around a subject in which there has been much endeavor and little attempt at perspective' (Frye, 1957: 3)

"he intended the term "science" to provide a mere analogy, one indicating the objective and systematic characteristics he thought criticism ought to have. Readers, however, took the term more literally, many concluding that he sought to define criticism as a controlled and measurable discipline" (Warkentin, 2006: xxxiii).

Lejos de pretender algo así, la *Anatomy of Criticism* es concebida como un manual de crítica literaria, una especie de *Biblia Poetarum* (Cuesta Abad, 1997: 151), cuya estructura conceptual se asienta y se cimenta sobre la propia literatura, con conceptos y terminología que proceden en su mayor parte de ella. Como señala Ayre a este respecto, para Frye:

"both aesthetic and theoretical authority lay precisely inside the work of the major writer (...) the source of theoretical notions about literature was literature itself" (Ayre, 1989: 91-92).

Pero la gestación de la obra emblemática del crítico canadiense se remonta más allá del intento de escribir un libro sobre Spenser. En el proceso de escritura de *Fearful Symmetry* -su libro sobre Blake-, que aparecerá publicado en 1947 tras cinco revisiones completas durante quince años de trabajo (Muñoz Valdivieso, 1995: 108), el crítico canadiense tropezaría con enormes dificultades teóricas que no pudo sino aparcar para ser tratadas en un libro de las características de *Anatomy of Criticism*. Gran parte de los problemas que surgieron en la escritura de *Fearful Symmetry* no fueron sino un anticipo de algunas cuestiones posteriormente tratadas en la *Anatomy*.

La *Anatomy of Criticism* fue concebida como un manual de crítica literaria, una *Biblia Poetarum*, cuya estructura conceptual se asienta y se cimenta sobre la propia literatura, con conceptos y terminología que proceden en su mayor parte de ella. Frye pretende realizar una crítica que constituya en sí misma un lenguaje autónomo y no una forma sucedánea o parasitaria de aquello de lo que trata: la literatura

Resulta altamente esclarecedor de esta voluntad de otorgar a la crítica un barniz y una estructura científicas la historia que subyace a la gestación del título definitivo con que aparecería publicado su monumental *Anatomy of Criticism*. Sin duda la palabra *anatomy* resulta ser de lo más apropiada si hacemos caso a la definición que ofrece Frye en *Anatomy of Criticism*: "a vision of the world in terms of a single intellectual pattern" (Frye, 1957: 310).

Sin embargo el primer título que Frye tuvo en mente para su libro fue el de "Structural Poetics: Four Essays", y así presentó el manuscrito a la Princeton University Press en 1956 (Muñoz Valdivieso, 1995: 114; Ayre, 1989: 252). Los editores rechazaron el término "poetics", así como "essays" pues según éstos la palabra *essays* sugería "a disjointedness in what is really a well-organized book" (Ayre 1989, 252), y porque percibieron que quizá los lectores "would associate poetics with prosody, the formal study of (...) metre and rhyme" (Ayre, 1989: 252).

Se barajaron muchos títulos para la *Anatomy* entre los que se encontraban *A Grammar of Criticism*, *Principles of Literary Symbolism*, rápidamente descartado por su parecido con *Principles of Literary Criticism* de I.A. Richards, *A Defense of Criticism* o *An Architecture for Criticism* y así hasta más de diez títulos.

Finalmente la sugerencia que más satisfizo a Frye fue la siguiente: "An Anatomy of Criticism". Sin duda el término *anatomy* mostraba una sugerente relación con uno de los libros venerados por el crítico canadiense, *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton. Lo que sí consiguió mantener Frye en el título, no obstante, fue el término *essays*, ya que resultaba necesario para entender la esencia de la obra, si nos atenemos a cómo comienza la *Anatomy*: "This book consists of "essays,"" (Frye, 1957: 3).

Coincidiendo plenamente con A.C. Hamilton, pensamos que la *Polemical Introduction* de la *Anatomy* plantea cuatro sugerencias polémicas, que trataremos de desgranar a continuación.

Nos hemos referido anteriormente al artículo de "The Function of Criticism at the Present Time", donde se planteaba la necesidad de desarrollar una crítica literaria que participara de la sistematicidad de la ciencia. En la *Polemical Introduction* desarrolla esta misma idea en los siguientes términos:

"Art (...) has to be distinguished from the systematic study of it, which is criticism. It is therefore impossible to "learn literature": one learns about it in a certain way, but what one learns, transitively, is the criticism of literature. (...) the criticism of literature is all that can be directly taught" (Frye, 1957: 11).

Frye parecía dar respuesta a la necesidad que planteaban Wellek y Warren en *Theory of Literature*:

"literary theory, an organon of methods, is the great need of literary scholarship today" (cit. en Hamilton, 1990: 14).

La propuesta de Frye queda formulada en la siguiente e incisiva pregunta: "what if criticism is a science as well as an art?" (Frye, 1957: 7). Así, de ser la crítica una ciencia, "it is clearly a social science" (Frye, 1957: 16), y no un mero sucedáneo del arte literario: "parasitic form of literary expression" (Frye, 1957: 3).

Otra de las sugerencias polémicas que hallamos en la introducción es la visión que Frye posee de los juicios de valor. Frye propone expulsar los juicios de valor de su particular *república* crítica.

En la excelente entrevista de David Cayley (1992), Frye explica con gran claridad el porqué de su deseo de erradicar los juicios de valor de la crítica:

"To democratize criticism and also to remove criticism from the area of morality, because every value judgment is a moral judgment in disguise". (Cayley, 1992: 83).

Para Frye los juicios de valor reflejan las restricciones ideológicas impuestas por el gusto de una época:

"Every age is mortal. I'm not trying to eliminate value judgments from the critical practice; I'm merely pointing out their grave limitations and the fact that so many judgments have been thought of as transcending the age in which they're made. Of course, they never do" (Cayley, 1992: 83-84).

De ahí que la *Anatomy* establezca en su introducción lo siguiente:

"value-judgements are founded on the study of literature; the study of literature can never be founded on value-judgment" (Frye, 1957: 20).

La tercera sugerencia polémica la encontramos en la distinción que Frye establece entre la experiencia lectora y el estudio crítico de la obra literaria.

En *The Well-Tempered Critic* Frye afirma que: "the study of literature as an object of understanding, and the experience of literature as an object of wonder and admiration, are, of course, different things" (Frye, 1963b: 136), y sin embargo, de una manera un tanto paradójica, en la *Polemical Introduction* Frye había establecido que la experiencia lectora es crucial para la crítica a la vez que ajena a ella: "direct experience which is central to criticism yet forever excluded from it" (Frye, 1957: 27).

A.C. Hamilton lo interpreta en los siguientes términos:

"once criticism is neither founded on value-judgements nor designed to lead to them, it can become a disinterested activity distinct from reading, in which (...) our values will always be centrally and profoundly involved" (Hamilton, 1990: 25-26).

El ejercicio de la crítica debe estar exento de los juicios de valor, algo que no es posible en la actividad de la lectura, donde éstos están inevitablemente presentes.

Para resolver lo que para nosotros es una argumentación paradójica Frye sugiere que la crítica sólo puede dar cuenta de la experiencia directa de la literatura usando una terminología crítica:

"Criticism can account for it only in critical terminology, and that terminology can never recapture or include the original experience" (Frye, 1957: 27)

Luego la crítica necesita de la experiencia directa de la lectura para traducirla a términos críticos. O, si se me permite expresarlo en los términos en que lo hace Oscar Wilde en de *The Picture of Dorian Gray*:

"The critic is he who can translate into another manner or a new material his impression of beautiful things (Wilde, 2003: 3)

A pesar de esta compleja distinción Frye ha sugerido en estudios posteriores, como en *The Well-Tempered Critic*, la unidad de ambas operaciones:

"There is a study of literature, or criticism proper, and there is a direct experience of literature ... These two are, in the first place, inseparable, two halves of one great whole which is the possession of literature" (cit en Hamilton, 1990: 28).

La última de las sugerencias polémicas de la introducción es la visión que Frye posee de la literatura como un orden verbal o order of words. En su citado artículo de 1949, "The Function of Criticism at the

Present Time", Frye afirmaba que la crítica "has still to develop a theory of literature which will see this aggregate within a verbal universe, as forms integrated within a total form (Frye, 1949^a: 15-16; cit. en Hamilton, 1990: 29). En la *Anatomy* reelabora esta idea y propone el término *order of words*:

"It is clear that criticism cannot be a systematic study unless there is a quality in literature which enables it to be so. We have to adopt the hypothesis, then, that just as there is an order of nature behind the natural sciences, so literature is not a piled aggregate of "works", but an order of words" (Frye, 1957: 17).

El concepto de *order of words* presenta un claro linaje romántico, pues es del poeta Samuel Taylor Coleridge de quien Frye toma este concepto, quien define la literatura en los siguientes términos: "all literature as contained within an order of words identical with one personal Word" (cit. en Hamilton, 1990: 32). En el concepto de *order of words* también hallamos ecos del T.S. Eliot que afirma que "the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order... The existing monuments form an ideal order among themselves" (Lodge, 1995: 72). Sin embargo hay en Eliot una concepción elitista implícita en su argumentación cuando habla de "existing monuments" que en Frye no está presente, si pensamos que Frye tiene en mente toda la literatura occidental.

Es muy interesante en este sentido lo que Frye entiende por la idea de un orden verbal y en general por un orden dentro de la crítica, pues efectivamente su

order of words está desprovisto de jerarquías o juicios e valor que sí apreciamos en Eliot, por ejemplo. En la sección que Cayley dedica a la "cultura canadiense" en su entrevista a Frye, el crítico canadiense traza una sugerente analogía entre su visión de Canadá y su visión de la literatura:

It would be a rather shaky analogy, (...) but I have looked at literature always as a kind of overall pattern, just as Canada, when you see it on a map as one color, looks like an all-over pattern, even though it is actually a collection of isolated communities, or has been. (Cayley, 1992: 124).

Ante esta afirmación Cayley le plantea al crítico canadiense la pregunta de si considera que hay en su vida y en su obra "a kind of rage for order" (Ibid, 124), a lo cual Frye responde de manera reveladora lo siguiente:

"It's a rage for order, all right, yes. Order without hierarchy, because hierarchy creates a limited order" (Cayley, 1992: 124).

Sin duda, pensamos que esta afirmación redundante en la idea de esa necesidad (al parecer vital) de ver y crear un orden, diferente al planteado por Eliot, y por supuesto carente de juicios de valor, con el fin de evitar cualquier jerarquía.

5.2. Crítica histórica: teoría de los modos

"History moves in a cyclical rhythm which never forms a complete or closed cycle. A new movement begins, work itself out to exhaustion, and something of the original state then reappears, though in a quite new context presenting new conditions"

The Double Vision

5.2.1. El concepto de Historia Literaria en Northrop Frye

Antes de la aparición de *Anatomy of Criticism* en 1957 había surgido en el seno de los estudios literarios la necesidad de desarrollar una historia de la literatura desligada de los planteamientos que ofrecían historia a través de la literatura, pero nunca una historia intrínseca de la Literatura (Hamilton, 1990: 52). En este sentido René Wellek se hace eco de esta inquietud en *Theory of Literature* al formular la siguiente pregunta: "Is it possible to write literary history, that is, to write that which will be both literary and a history?" (cit. en Hamilton, 1990: 45). Esta necesidad será igual de acuciante para Northrop Frye, y de esta manera intentará dar forma a su propia historia de la literatura en el primer ensayo que inaugura la *Anatomy of Criticism*.

La *Anatomy* y en concreto su *theory of modes*, proclamará una nueva comprensión histórica de la literatura, y propondrá modelos explicativos que permitan revelar las pautas temporales que marcan la obra literaria en el conjunto de una tradición cultural. Ese

modelo para el estudio de la literatura consistirá en "an approach that would be or include a genuine history of literature, and not simply the assimilating of literature to some other kind of history" (Frye, 1971: 23)

En este sentido Frye se sirve del modelo histórico que desarrolla Oswald Spengler en *La Decadencia de Occidente* (1918), y por otro de los planteamientos filosóficos de A.N. Whitehead, desarrollados en *Science and the Modern World*. Ambos serán además compatibles con la visión figural o tipológica que Frye tiene de la Literatura.

Lo que fascinó a Frye del pensamiento de Spengler era, según reconocía en sus estudio *Spiritus Mundi*:

"The boldness of his leaping imagination, the kaleidoscopic patterns that facts make when he throws them together, the sense of the whole of human thought and culture spread out in front of one ... all make up an experience not easily duplicated" (Frye, 1976^a: 194).

La influencia que este libro tiene sobre su concepción de la historia cultural va a ser fundamental, y parte de la visión enciclopédica, unificadora e imaginativa que Frye tiene de la cultura se debe a Spengler.

Lo que Frye toma prestado de Spengler es su visión unitaria de la cultura y sobre todo la naturaleza orgánica de su modelo:

"the organic nature of Spengler's model, "divining in him the principle of historical interpenetration: everything that happens is a

symbol of everything else that's contemporary with it" (cit. en Warkentin, 2006: xx)

Según el modelo de Frye, el mito es la unidad que marca para Frye una suerte de temporalidad intrínseca a las obras literarias. Como afirma el crítico canadiense en *The Great Code*:

"A mythology rooted in a specific society transmit a heritage of shared allusion and verbal experience in time, and so mythology helps to create a cultural history" (Frye, 1982: 34).

Igualmente, como sugiere Warkentin, Frye admira del modelo de Spengler "his own genius for pattern-making [and] the philosopher's method of reasoning by analogy" (Warkentin, 2006: xx).

La jerarquización que Spengler realiza de la cultura occidental modela en parte la teoría de los modos del *first essay* de la *Anatomy*, sin embargo Frye se resiste a ver en su teoría de los modos un simple discurrir lineal de los modos literarios, y es precisamente aquí donde difiere del modelo spengleriano:

"[Frye] rejected Spengler's view of the cycles of culture as closed and mechanical. Frye's conviction of the power of rebirth in human experience would lead him in the 1960s and 70s to Giambattista Vico" (Warkentin, 2006).

Para el crítico canadiense los cinco modos del *first essay*: "evidently go around in a circle" (Frye, 1957: 42). Y es que al igual que Giambattista Vico, Frye

considera que tras llegar al final de su historia de la literatura se produce un *ricorso* necesario para el crítico canadiense para distanciarse de la visión pesimista de Spengler:

"The historical ricorso, where civilizations that mature eventually return to their beginnings in barbarism, but within them possess core elements of reflection that enable them to initiate renewal became part of "the attempt to come to terms with Spengler, or at least what Spengler did to me" (cit. en Warketin, 2006)

Esta circularidad producida por el *ricorso* encuentra en la teoría de los modos su expresión más clara cuando el crítico canadiense nos sugiere el retorno hacia el modo mítico o mitopoético que la literatura europea del siglo XX sufre tras atravesar el punto muerto "dead center" del modo irónico.

Resulta curioso comprobar, pues, una vez más cómo Frye se sirve de diversos modelos para extraer de ellos lo que necesita aplicar en su propia *theoria* y adaptarlos a la medida de sus necesidades. La lista, interminable, va del propio Oswald Spengler a Sigmund Freud, Aristóteles, Friedrich Schiller, Sir James Frazer, Carl Gustav Jung, etc. De esta manera el crítico canadiense ejerce de "terminological buccaneer", como él mismo se autodenomina, tomando prestados términos de unos y otros para construir su impresionantemente coherente edificio teórico.

En el caso concreto de Spengler, el crítico canadiense se sirve de su periodización, si bien la idea de *decadencia* o declinar de la cultura occidental que el título de la obra sugiere, no es asumida por Frye en la

teoría de los modos optando por una concepción más neutral del discurrir de la cultura como es el de "cultural aging":

"Spengler's sense of a historically finite culture, exploiting and exhausting a certain range of imaginative possibilities, provided the basis for the conception of modes outlined in the first essay of *Anatomy of Criticism*. I soon scrapped his loaded term "decline" for a more neutral conception of cultural aging..." (Frye, 1976^a: 113).

Hemos aludido anteriormente a otra influencia importante en la obra del crítico canadiense, se trata de la obra y el pensamiento filosófico de A.N Whitehead. Si tenemos en cuenta a este filósofo es por la relación que tienen sus ideas con la interpretación figural o tipológica. Tal y como lo reconoce Northrop Frye en la entrevista realizada por David Cayley en 1989, en las ideas de Whitehead el crítico canadiense se encuentra con la idea de la *compenetración* (*interpenetration*), "the notion that things don't get reconciled, but everything is everywhere at once. Wherever you are is the center of everything" (Cayley, 1992: 61) es decir que todo está en todas partes al mismo tiempo. La contribución filosófica de A.N. Whitehead a la crítica histórica de Frye es sumamente importante, pues a la luz de sus ideas resulta posible entender una dinámica literaria como la que representa en la teoría de los modos el concepto de *displacement* o desplazamiento mítico, un concepto que da cuenta de la omnipresencia de las estructuras míticas en la obra literaria y en concreto en los *fictional modes* en este primer ensayo.

Retomando la entrevista anterior en la que Frye se refiere a las ideas de Whitehead podríamos decir que para Frye la idea de la *compenetración* planteada por el filósofo inglés toma forma en el mito, ya que precisamente es la estructura mítica la que está en todas partes a la vez, si bien desplazada, en sus múltiples transformaciones y desplazamientos a lo largo de la secuencia temporal de los modos ficcionales. Lo que Frye está sugiriendo es que el mito es el elemento que teje el recorrido histórico de la literatura, la estructura que subyacente a las obras literarias que nos permite identificar la temporalidad intrínseca -o centrípeta por utilizar un término del crítico canadiense- del universo mitológico que conforma la literatura.

Como ha señalado certeramente Tzvetan Todorov, Frye combina en su método crítico tanto un acercamiento interno o centrípeto a la literatura como una suerte de actitud sistemática hacia ésta, evidente en la *Anatomy* con su sistema de modos, mitos, ciclos, donde tienen cabida todas las criaturas literarias imaginadas por el ser humano dentro de un marco unitario (Todorov, 2005).

Esta combinación de enfoque interno y actitud sistemática es la que va a hacer precisamente posible el desarrollo de una historia intrínseca de la literatura, por la que aboga a lo largo de su obra -y en especial en el primer ensayo de la *Anatomy*- Northrop Frye:

"The critics should see literature as a coherent structure, historically conditioned but shaping its own history, responding to but not determined in its form by an external historical process" (Frye, 1971: 24).

Esta visión del universo literario como estructura coherente que posee en su interior su propia temporalidad o historicidad es, a nuestro parecer, una de las aportaciones más originales del pensamiento crítico de Northrop Frye pero también es uno de los planteamientos que más críticas ha recibido. Y esto se debe en parte a que la concepción histórica de Northrop Frye representa una sutil huida de la Historia que desde la aparición del *New Criticism* ha caracterizado los planteamientos de algunos críticos literarios contemporáneos, especialmente en el ámbito crítico anglosajón (Lentricchia, 1980).

En conclusión este primer ensayo nos presentará lo que podemos llamar una historia de la literatura occidental centrípeta que se basa en rasgos de las obras literarias mismas y no en la historia externa de la literatura.

5.2.2. Modos Ficcionales

El primer ensayo de la *Anatomy* procede en gran medida de un artículo publicado en 1953 con el título "Towards a Theory of Cultural History"³. En este primer ensayo lo primero que nos llama la atención es el término *modes* en el título del capítulo. Según el glosario que aparece al final de la *Anatomy* el término *mode* aparece definido como:

"A conventional power of action assumed about the chief characters in fictional literature, or the corresponding attitude assumed by the poet toward its audience in thematic literature" (Frye, 1957: 366).

En esta definición encontramos la primera clasificación a tener en cuenta en este primer ensayo. Existe una *fictional literature* (*fictional modes*) y una *thematic literature* (*thematic modes*). De las obras literarias pertenecientes a la categoría de *fictional modes* habrá que decir que tienen personajes, además del autor y el lector (como sucede por ejemplo en la novela), mientras que las obras pertenecientes a la segunda categoría de *thematic modes* carecen de personajes, y tan sólo encontramos en ellos la presencia del autor y el lector (como sucede en la lírica o en el ensayo). Una vez hecha esta distinción hemos de introducir un nuevo término, *ethos*, que Frye toma prestado de Aristóteles, y

³ Como ha sugerido Germaine Warkentin: "Towards a Theory of Cultural History" (1953) develops his typology of the levels of the hero, descending from the divine being of myth to the ironic or absurd "hero" upon whom the reader can look down" (Warkentin, 2006: xxxv).

que el crítico canadiense define en el glosario que encontramos al final de la *Anatomy of Criticism* como:

"the internal social context of a work of literature, comprising the characterization and setting of fictional literature and the relation of the author to his reader or audience in thematic literature" (Frye, 1957: 365).

El término *ethos* no hace referencia pues al *carácter* aristotélico. El *ethos* de una obra literaria se refiere por un lado a la relación que se establece entre el lector y el héroe ficcional en los denominados modos ficcionales, y por otro a la que el autor establece con sus lectores en los denominados modos temáticos.

Siguiendo la clasificación que Aristóteles hace de los personajes en su *Poética*, Frye clasifica las obras literarias dentro de los *fictional modes* comparando el poder del protagonista dentro de la obra con el de los lectores:

"Fictions, may be classified, not morally, but by the hero's power of action, which may be greater than ours, less, or roughly the same." (Frye, 1957: 33).

De esta clasificación obtenemos la secuencia histórica de la teoría de los modos, que quedaría de la siguiente manera según la clasificación que hace A.C. Hamilton quedaría de la siguiente manera:

- 1) In Myth, the hero is superior in kind to other men and the environment.
- 2) In romance, he is superior only in degree to both.

- 3) In the high mimetic, he is superior to other men but not to the environment.
- 4) In the low mimetic, he is superior to neither, that is, he is much the same as we are.
- 5) In the ironic mode, he is inferior to other men and to the environment. (Hamilton, 1990: 61-62)

Cada una de estas fases viene a significar lo siguiente. Por un lado, en las narraciones míticas el héroe suele ser un dios, que supera nuestra condición humana y que tiene poder sobre el mundo natural. En el caso del romance, el héroe que encontramos es superior a nosotros y tiene poder sobre el mundo natural, pero en esta ocasión se trata de un ser humano. En el período alto-mimético, el héroe sigue siendo superior a nosotros pero deja de tener poder sobre el mundo natural. En el período bajo-mimético, el héroe se encuentra al mismo nivel que nosotros. Y por último en la fase correspondiente al modo irónico, el héroe está muy por debajo de nosotros y del mundo natural, encontrándose por lo general alienado y expulsado de la sociedad. En definitiva el criterio que establece cada uno de estos períodos viene dado por la situación en que se encuentra el lector frente al protagonista o héroe de una obra literaria.

Y esta evolución en parte se puede explicar por una tendencia de la literatura cada vez más pronunciada hacia la mimesis y hacia la verosimilitud, donde el mito como base y raíz de la narración se ha ido desplazando y transformando hasta llegar a una fase irónica. Frye hace responsable de esta transformación de las estructuras míticas a las demandas de verosimilitud del lector a lo largo de la historia: "mythical stories tend to develop by response to a public's growing demand for the

plausible or credible, and the waning of its taste for the marvellous" (cit. en Hamilton, 1990: 68).

Podemos decir por tanto que la literatura en esa huida hacia lo real y cotidiano "becomes increasingly desacralized, demystified, demythologized and secularized" (Hamilton 1990: 63) en virtud del mecanismo que Frye denomina *displacement*. Si bien en la última etapa, *ironic mode*, Frye nos sugiere el *ricorso* viconiano al que aludíamos anteriormente, hacia una nueva era mítica "a great mythopoeic age" (Frye, 1947: 423).

Inmediatamente después de introducir la secuencia de los modos ficcionales que encontramos en la literatura, Frye introduce dos nuevas categorías que multiplican por dos la secuencia de los cinco modos ficcionales: nos referimos a las categorías que hacen que una narración sea "naïve" o "sentimental", categorías que toma del poeta y crítico alemán Friedrich Schiller.

"The word naive I take from Schiller 's essay on naive and sentimental poetry: I mean by it, however, primitive or popular...Sentimental refers to a later recreation of an earlier mode." (Frye, 1957: 35)

Una narración *naïve* es narrada sin más finalidad que la de contar una historia, mientras que una narración "sentimental" o "sofisticada" centra su interés en su significado (Frye, 1957: 35).

Las siguientes categorías introducidas en la secuencia de modos ficcionales serán las de lo trágico y lo cómico. El criterio para clasificar una obra como trágica o cómica lo define Frye de la siguiente manera:

"Also there is a general distinction between fictions in which the hero becomes isolated from his society, and fictions in which he is incorporated into it. This distinction is expressed by the words "tragic" and "comic" when they refer to aspects of plot in general and not simply to forms of drama." (Frye, 1957: 35).

Finalmente el crítico canadiense nos ofrece otras dos últimas categorías que se aplican por igual a lo trágico y lo cómico. Se trata del efecto que sobre el lector puede tener las obras literarias en términos de *pity* o *fear*. Reacción que depende de la manera en que se relaciona el héroe con su entorno. Frye nos remite a la catarsis aristotélica y explora los dos conceptos de *pity* y *fear* para pasar a aplicarlos posteriormente a los *fictional modes*. Por tanto, según el crítico:

"The words pity and fear may be taken as referring to the two general directions in which emotion moves, whether towards an object or away from it" (Frye, 1957: 37).

Por tanto *pity* nos acerca a un objeto y *fear* nos aleja de él. No obstante, es importante señalar que tanto en los *tragic* y *comic fictional modes* Frye aplica estas dos categorías de *pity* y *fear* a los períodos del *romance*, *high-mimetic* y *low-mimetic*, quedando fuera de su influencia tanto los períodos mítico (*myth*) como el irónico (*irony*), ambos polos extremos en la secuencia temporal de los *fictional modes*.

Hasta aquí tenemos las principales categorías que encontramos en la teoría de los modos, sin olvidar algunos términos que el crítico canadiense acuñó para

definir a los héroes de cada período, como *alazon*, *miles gloriosus*, *eiron*, y *pharmakos*, todos ellos debidamente explicados en el glosario que aparece al final de la *Anatomy*.

El sistema de Northrop Frye ha sido criticado en múltiples ocasiones por ser excesivamente generalista (Denham, 1978: 5), por proporcionar categorías y distinciones excesivamente amplias e inaplicables a ejemplos literarios concretos, y por no poder dar cabida, a pesar de sus ambiciones, a las múltiples posibilidades que la obra literaria puede llegar a codificar. Al hilo de la teoría de los modos Tzvetan Todorov en su obra sobre literatura fantástica (Todorov, 1975) plantea la dicotomía existente entre géneros históricos y géneros teóricos, los primeros obtenidos a partir de "an observation of literary reality" y los segundos de "a deduction of a theoretical order". De manera que Todorov observa en la crítica histórica de Frye más una teoría de los modos teóricos que de los modos históricos, bastante generalista y carente de la especificidad necesaria para abarcar las múltiples posibilidades de lo literario (Todorov, 1975). Todorov echa de menos, pues, una crítica más empírica: "the genres we deduce from the theory must be verified by reference to the texts...the genres which we encounter in literary history must be subject to the explanation of a coherent theory" (Todorov, 1975: 21).

Resulta no obstante exagerado afirmar que en la teoría de los modos de Frye no existe una base empírica cuando el propio crítico canadiense nos ofrece constantemente ejemplos literarios donde ha sido según sus palabras "rigorously selective in examples and illustrations" (Frye, 1957: 29).

También hay que comentar en relación con el esquematismo con que pueda verse la división de obras

literarias en temáticas o ficcionales, que el propio crítico canadiense ha afirmado que: "there is no such thing as a Fictional and a Thematic work of literature" ya que toda obra posee aspectos ficcionales y aspectos temáticos (Frye, 1957: 53), una vez más hay que recordar que Frye no pretende ofrecer a través de sus categorías críticas compartimentos estancos rígidamente separados e inaplicables a la hora de clasificar una obra literaria.

Finalmente queremos concluir este punto haciendo referencia a la importancia del *displacement* en los *fictional modes*. Pues en este tipo de *modes* el desplazamiento mítico es según Frye uno de los aspectos que dan forma ("shaping principles") a los *fictional modes*. El término *displacement* lo toma prestado el crítico canadiense de Sigmund Freud, aunque lo adapta a sus propias necesidades. Si en Freud el desplazamiento se refiere a las restricciones que la realidad impone a los deseos de una persona, en Frye estas restricciones le son impuestas a la imaginación del escritor por un lector que demanda credibilidad y verosimilitud de las obras literarias, tal y como apuntábamos anteriormente.

Esta demanda del lector u oyente ha marcado, según nos describe Frye en la secuencia histórica bosquejada en los *fictional modes*, la producción literaria de occidente:

"I have elsewhere [that is, in the Anatomy] given the term (borrowed from Freud, though naturally the context is different in him) 'displacement' to the process by which mythical stories, about gods who can do anything, become romances about heroes who can do almost anything, or heroines of tantalizing elusiveness or unshakable fidelity, and from there become stories of the foundling Tom Jones, the

whorish but unquenchable Moll Flanders, or the virtue-rewarded Pamela. In this development the preservation of the original mythical outline of the story, as the feature that continues to give it shape, suspense, and denouement, is something that it is the concern of the critic to call to our attention. (Frye, 1967: 38-9).

Este "original mythical outline" persevera a lo largo de su recorrido y es lo que el crítico debe dilucidar. Frye describe el *displacement* como una tendencia hacia la verosimilitud que describe el devenir de la literatura occidental, que en virtud del *displacement* nos ha llevado hacia la literatura del siglo XX.

Es necesario en este punto señalar la conexión que a nuestro juicio se establece entre los conceptos de desplazamiento mítico y figura. Pues esta idea de que el mito, desplazado o no, recorre el conjunto de obras de nuestra tradición cultural, nos hace pensar en el comportamiento de nuestra "figura" y su capacidad para reaparecer y estar, al igual que lo hace una estructura mítica desplazada, en todas partes a la vez. Aunque Frye expande el concepto de *figura* o *typos* y aplica su comportamiento a las metáforas y las imágenes además de a las estructuras míticas, es evidente la conexión entre la función del *displacement* en el primer ensayo de la *Anatomy* y la figura o tipología. (Frye, 1957).

5.2.3. Modos temáticos

El criterio que establece Northrop Frye para clasificar los modos temáticos es el del poder que el

poeta tiene en relación con sus lectores y la sociedad, de tal manera que el *ethos* de los *thematic modes* establece un nuevo contexto en la obra literaria, desplazando así el foco de atención del héroe ficcional de las obras literarias y su relación con los lectores, a la *persona* del poeta y a su relación con los lectores. Por tanto según Frye las obras que pertenecen a los *thematic modes* carecerán de personajes salvo cuando alguno de éstos posea un carácter alegórico y sirva para transmitir una idea o un mensaje determinados.

La división entre lo trágico y lo cómico que traza Frye dentro de los *fictional modes* encuentra su correspondencia en los *thematic modes* como hemos señalado anteriormente, y de esta manera tenemos modos temáticos episódicos y enciclopédicos (*episodic y encyclopaedic*).

En el punto anterior veíamos cómo el criterio para clasificar los *fictional modes* en trágicos o cómicos dependía de si el héroe ficcional se encontraba aislado y era expulsado de la sociedad a la que pertenecía, en cuyo caso nos encontrábamos con una obra literaria perteneciente a los modos ficcionales trágicos, o si por el contrario el héroe se reincorporaba o era readmitido en su sociedad lo cual vinculaba una obra literaria de estas características a la estirpe de obras adscritas a los modos ficcionales cómicos.

En los *thematic modes* no tenemos personajes literarios *per se*, que nos permitan distinguir las obras literarias trágicas de las cómicas, sin embargo el criterio que permite distinguir entre *episodic* y *encyclopaedic* tiene bastante que ver con la idea de separación-incorporación a la sociedad. Sólo que en este caso es el poeta la referencia para clasificar las obras en *episodic* o *encyclopaedic*. Dependiendo pues de la posición desde la que escriba el poeta, es decir,

incorporado o alejado de su sociedad, una obra se encontrará situada en la órbita de los *episodic* o *encyclopaedic thematic modes*. En esta perfecta simetría entre *tragic* y *comic fictional modes* y *encyclopaedic* y *episodic thematic modes* vemos uno de los múltiples ejemplos de correspondencias y estructuras especulares/de espejo que dan forma la sólida construcción crítica de Frye.

En este sentido Frye nos dice lo siguiente sobre los *episodic thematic modes*:

"In thematic literature the poet may write as an individual, emphasizing the separateness of his personality and the distinctness of his vision. This attitude produces most lyrics and essays, a good deal of satire, epigrams, and the writing of "eclogues" or occasional pieces generally. The frequency of the moods of protest, complaint, ridicule, and loneliness (whether bitter or serene) in such works may perhaps indicate a rough analogy to the tragic modes of fiction" (Frye, 1957).

En relación con los *encyclopaedic thematic modes*, el crítico canadiense afirma que:

"...the poet may devote himself to being a spokesman of his society, which means, as he is not addressing a second society, that a poetic knowledge and expressive power which is latent or needed in his society comes to articulation in him. Such an attitude produces poetry which is educational in the broadest sense: epics of the more artificial or thematic kind, didactic poetry and prose, encyclopaedic compilations of myth,

floklore, and legend like those of Ovid and Snorri, where, though the stories themselves are fictional, the arrangement of them and the motive for collecting them is thematic. In poetry which is educational in this sense, the social function of the poet figures prominently as a theme. (Frye, 1957: 54).

Así como en los modos ficcionales los desplazamientos del mito (*displacements*) dan cuenta de la presencia de estructuras míticas (*mythos*) desplazadas en la obra literaria, en los modos temáticos nos encontramos con otro tipo de desplazamiento que son las "analogías de revelación" (*analogies of revelation*) que en este caso no afectan a las estructuras míticas (*mythos*) sino a las estructuras de pensamiento (*dianoia*) que, según el crítico canadiense, se han ido secularizando: "a series of increasingly human *analogies* of mythical or scriptural revelation" (Frye, 1957: 56). De esta forma, vemos que a las obras enciclopédicas del período mítico pertenecen los textos sagrados como por ejemplo *la Biblia* que en posteriores etapas de la historia se va secularizando y humanizando. Esta creciente *humanización* de los modos temáticos responde a una tendencia de la literatura a reflejar el orden de lo humano (Hamilton, 1990: 76; cf. Denham, 1978: 9). De alguna manera el proceso que la literatura culmina en su recorrido por las diferentes etapas de los *thematic modes* es el de su completa secularización, en virtud de la cual la literatura se convierte en una *Secular Scripture*. Esta idea de una escritura secular origina uno de los libros clave del crítico canadiense, cuyo título es precisamente *The Secular Scripture*, donde Frye explora las narraciones seculares, desplazadas en virtud de ese *shaping principle*

que son las *analogies of revelation* y que da lugar a la siguiente pregunta: "Is it possible, then, to look at secular stories as a whole, and as forming a single integrated vision of the world, parallel to the Christian and biblical vision?" (Frye, 1976: 15).

En este sentido, y como vimos en el punto tercero de nuestra tesis, ese grupo de historias seculares comienza a aparecer desplazado por vez primera en el período del *romance* y continúa ese proceso hasta llegar al período irónico. Es en el *romance* pues, según nos dice Frye, donde se encuentra "the structural core of all fiction" donde se refleja "man's vision of his life as a quest" en contraposición a la visión arquetípica que ofrece la Biblia (Frye, 1976: 15).

Es pues en el período del *romance* donde no sólo la literatura comienza su proceso de secularización o humanización, sino también donde hallamos el centro estructural "structural core" de las historias seculares "secular scripture" que continuarán su recorrido hasta llegar al período irónico.

Hemos señalado que el *displacement* es uno de los *shaping principles*, esto es principio formativo, que opera tanto en los modos ficcionales como en los temáticos. Al final de este primer ensayo Frye introduce el segundo de los *shaping principles* que opera en su crítica histórica, la denominada *existential projection*, que de alguna manera reformula las *intentional and affective fallacies* neocríticas:

"The poet never imitates 'life' in the sense that life becomes anything more than the content of his work. In every mode he imposes the same kind of mythical form on his content, but makes different adaptations of it. In thematic modes, similarly,

the poet never imitates thought except in the same sense of imposing a literary form on his thought. The failure to understand this produces a fallacy to which we may give the general term 'existential projection'" (Frye, 1957: 63).

La *existential projection* consistirá pues en la extrapolación de valores literarios con el fin de explicar la realidad objetiva o la tendencia a trazar una correspondencia entre las ideas y valores que encontramos en una obra literaria y las que verdaderamente sostiene su creador - entre poesía y creencia-, lo que Northrop Frye rechaza. Ya que esta actitud supone ignorar que la obra literaria posee su propia realidad, al margen de la realidad objetiva.

Hay en esta idea una cierta visión *intrahistórica* de la literatura, polémica y criticada por los defensores de la crítica marxista, dada la importancia que éstos otorgan a la historia en la literatura (Selden & Widdowson, 1993; cf. Culler, 1997) como, y utilizando el término de Frye, *shaping principle*. Frye cree que la literatura y la crítica son universos autónomos, sustentados en principios propios, y que no necesitan recurrir de una forma *parasitaria* (la cursiva es mía) a cualquier escuela de pensamiento ajena ("*something outside literature*") al orden verbal que conforma la literatura.

La concepción histórica de Frye (*antihistórica* para algunos, y *metahistórica* para otros) puede resumirse en cierta medida con estas palabras:

"When the imagination is doing the reading, it operates in a counter-historical direction... and literature for it exists totally in the present

tense as a total form of verbal imagination" (Frye, 1971: 98; cit. en Hamilton, 1990: 79).

Esta forma de leer anti-histórica reivindica una lectura imaginativa con su propio tempo interior, un tempo o historia específicos de la literatura.

Resulta revelador el siguiente pasaje perteneciente a los cuadernos personales que Frye dejó sin publicar y que recientemente han sido editados por Robert D. Denham. En él el crítico canadiense se defiende vehementemente de quien le ha acusado de anti-histórico a la vez que vuelve a dejar clara su concepción de la historia y su relación clave con el mito:

"Why do people call me "anti-historical"? I talk about myth, and it's myth that's anti-historical. It's the counter-historical principle, just as metaphor is the counter-logical principle. History doesn't repeat itself: history repeats myth. (It's not simple repetition, though: it's not a da capo aria but a theme with variations.) As I've often said, you never get logic in literature: what you get is what Susanne Langer would call virtual logic, a rhetorical illusion of logic. Similarly you never get history in literature: you get virtual history, history assimilated to myth". (Denham, 2004: 127).

Sin duda este pasaje nos revela un punto clave para entender como concibe Frye la historia. Una vez más el crítico canadiense nos dice que el mito marca la temporalidad en la literatura, a través de sucesivas

repeticiones enmarcadas dentro del principio del *displacement*.

Finalmente y para terminar este apartado diremos que en su estudio sobre Blake, Northrop Frye nos decía que:

"the most complete form of art is a cyclic vision, which, like the Bible, sees the world between the two poles of fall and redemption" (Frye, 1947: 109-10).

No queremos perder de vista esta afirmación porque pensamos que subyace a sus construcciones teóricas. Es posible que el crítico canadiense crea que la forma más completa de crítica histórica sea una que revele la estructura cíclica de la literatura; y que descubra en el recorrido histórico de la literatura los dos polos de "caída" (*fall*) y "redención" (*redemption*) entre los cuales oscila la ésta. Efectivamente en el modelo histórico de Northrop Frye existe un descenso (*fall*) hacia las formas irónicas, y existe una redención o liberación (*redemption*) hacia las formas míticas de la literatura (Frye, 1957; cf. Hamilton, 1990; Denham, 1978).

Hemos aludido a Oswald Spengler y su particular visión unitaria del devenir de la cultura a A.N. Whitehead y su concepto de *interpenetration* tan permeable y afín a la arquitectura de la *Anatomy*. Nos hemos referido también al *ricorso* de Giambattista Vico que describe la estructura circular de la literatura y sugiere el retorno a una era mitopoética tras el agotamiento sufrido por la literatura del siglo XX en el período irónico. De igual modo la visión unitaria de la Biblia del poeta inglés William Blake como visión arquetípica de la existencia humana y como Gran Código

del arte ayuda a entender no sólo el pensamiento poético de Frye sino también su concepción histórica. La suma de todas estas influencias y modelos en la teoría de los modos no puede dejar a un lado tampoco la idea de la interpretación tipológica y el concepto de figura, tan afín éste último a las dinámicas de *displacement* tanto del *mythos* como de la *dianoia* que hemos analizado en este punto y que dan forma en gran medida a la crítica histórica de Frye.

5.3. Crítica ética: teoría de los símbolos

En el libro *A Natural Perspective* de Northrop Frye encontramos la siguiente afirmación que consideramos clave para entender de qué trata el segundo ensayo de la *Anatomy* y qué aporta en relación a la teoría de los modos expuesta en el primer ensayo: "in Dante and Milton we recognize certain anxieties peculiar to their age, along with an imaginative vision that is independent of the age and communicates directly to us" (Frye, 1965: 41). Esta afirmación está planteando de una manera implícita las dos vertientes por las que discurren los dos primeros ensayos de *Anatomy of Criticism*. Por un lado al hablar de "certain anxieties peculiar to their age" Frye se refiere a los condicionamientos culturales o históricos que hallamos en las respectivas obras de Milton y Dante y que por tanto nos hacen ubicar dichas obras en un determinado período; por otro lado al referirse Frye a "an imaginative vision that is independent of [their] age [that] communicates directly to us", el crítico canadiense deja de referirse al momento histórico en que estas obras fueron creadas, y alude a esa visión

imaginativa independiente que hace posible que una obra literaria trascienda el momento histórico y su codificación cultural para tender un puente con el presente, para comunicarse con nosotros y para que en definitiva siga *significando* algo para un lector de otra época.

La cita que aparece arriba ilustra pues el propósito del segundo ensayo; en éste, el foco de atención se desplaza al significado de la obra literaria y se aleja de su contexto histórico, que ya trató en el primer ensayo. Para desarrollar su teoría de los símbolos Frye parte de la hipótesis de que una obra literaria contiene una diversidad o secuencia de significados y se sirve de un esquema tomado de la teología en la Edad Media y que Dante denominó principio del significado polisemo (*polysemous meaning*)⁴. Dicho esquema establece una secuencia de significados literales, alegóricos, morales y anagógicos que son el punto de partida para la secuencia o fases que Frye desarrolla en su segundo ensayo. Según Frye, el significado de una obra literaria se divide en cinco fases que quedan definidas como una "sequence of contexts or relationships in which the whole work of literary art can be placed, each context having its characteristic *mythos* [narrative] and *ethos* [characterization] as well as its *dianoia* or meaning" (Frye, 1957:73). Estas fases se refieren al significado que tiene una obra literaria dentro del determinado contexto en el que se encuentra ubicada su estructura, y

⁴ En gran medida, encontramos el germen del *second essay* en el artículo "Levels of Meaning in Literature". Según Warkentin "[it] begins by frankly acknowledging its roots in the medieval scheme of four levels of signification: the literal, the allegorical, the tropological or moral, and the anagogic, but it looks not at the philosophical problems posed by this structure, but rather the way it is manifested in literature" (Warkentin, 2006).

son las siguientes: Fases literal y descriptiva, fase formal, fase mítica y fase anagógica.

5.3.1. Fases literal y descriptiva

Cada una de estas fases aparece identificada por la forma que en ella tiene el símbolo poético. En esta primera fase aparecen unidas las fases literal y descriptiva y el símbolo aparece como motivo; en la fase literal la obra literaria no posee ningún contexto salvo ella misma y en la fase descriptiva, que acompaña a la anterior, la obra literaria aparece relacionada con su contexto histórico, y el símbolo aparece como signo relacionado con la realidad externa.

La razón por la que Frye aúna en este primer apartado las fases literal y descriptiva se halla en que considera que ante una obra literaria leemos de dos maneras. De una parte las palabras nos remiten a una realidad externa, y de otra las palabras se relacionan entre sí -por lo que la dirección es interna o centrípeta.

La concepción que Frye tiene sobre la fase literal del significado de una obra literaria halla similitudes con los planteamientos críticos del *New Criticism* que en la *Anatomy* Frye describe como "largely criticism based on the conception of a poem as literally a poem" (Frye, 1957: 82). Más adelante Frye vuelve a decirnos en el mismo libro que "literal meaning...has much to do...with the view of many of the new critics that poetry is primarily (i.e., literally) an ironic structure" (Frye, 1957: 116). Ya que para Frye el significado literal de una obra literaria "can only be its letters, its inner structure of interlocking motifs" (Frye, 1957: 77).

Este primer nivel de significado tiene lugar durante el acto de leer, y es anterior a toda crítica. El significado total de una obra literaria puede ser asumido y poseído sólo cuando una obra se relaciona con todos sus posibles contextos, los que representan las cuatro fases formuladas por Frye.

En este aspecto vemos una diferencia notable entre Northrop Frye y el *New Criticism*. Para los *new critics* la fase literal abarca toda comprensión necesaria de una obra literaria. Para Frye el nivel literal de significado no sólo abarca la comprensión universal de una obra literaria sino que es junto con la fase descriptiva y su unión en la fase formal una primera etapa en la asunción del significado total de cualquier obra literaria.

5.3.2. Fase formal

La fase formal integra las dos fases anteriores; la descriptiva muestra una dirección centrífuga o exterior (pues se trata de una imitación de otras estructuras verbales como las usadas en la historia -acontecimientos- y la filosofía -ideas) y una dirección centrípeta o interior donde el símbolo aparece como una imagen que une acontecimientos e ideas. Y el símbolo como imagen es precisamente el objeto de análisis de la crítica formal. (Frye, 1957: 85).

En la fase formal Frye intenta resolver la antítesis que se plantea en la anterior fase entre el significado literal y el significado descriptivo, y afirma que ambos son complementarios. Para ello Frye acudirá al principio aristotélico fundamental de que un poema es una imitación de la naturaleza. Mientras en la fase descriptiva tenemos en cuenta a la naturaleza que la obra literaria imita, y

en la fase literal tenemos en cuenta la estructura verbal que contiene esa imitación. La fase formal aúna la imitación resultante o contenido y la estructura que la contiene.

La esencia de lo que supone la fase formal queda perfectamente ilustrada cuando Frye se refiere a las ideas que el personaje shakespeareano de Hamlet plantea en relación al arte dramático:

"A poem, according to Hamlet, who, though speaking of acting, is following a conventional Renaissance line of poetics, holds the mirror up to nature. We should be careful to notice what this implies: the poem is not itself a mirror. It does not merely reproduce a shadow of nature; it causes nature to be reflected in its containing form" (Frye, 1957: 84).

La fase formal resolverá la antítesis entre significado literal y descriptivo y subordinará este último al significado literal de una obra, pues "in all literary verbal structures the final direction of meaning is inward [or centripetal]" (Frye, 1957: 74). Algo que a su vez se corresponde según Frye con la intención del poeta que, lejos de las falacias intencional y afectiva denunciadas por Wimsatt y Beardsley, "is centripetally directed. It is directed towards putting words together, not towards aligning words with meanings." (Frye, 1957: 86).

Mencionamos más arriba que la unidad de análisis en esta ocasión es el símbolo como imagen. Idea inspirada en gran medida en la *Defence of Poesy* de Sir Philip Sydney. Lo cual lleva a Frye a afirmar que "We may think...of literature as an area of verbal imitation midway between

events and ideas, or, as Sir Philip Sydney calls them, examples and precepts" (Frye, 1963: 55). A partir del concepto de imitación de Sydney, Frye afirmará que éste es "an emancipation of externality into image, nature into art" (Frye, 1957: 113) e implícitamente sugiere que en la fase formal "the notion of a continuous relation to the external world [descriptive phase] begins to dissolve and we can see that "nature" exists in the art only as the content of art, as something that art surrounds and contains" (Frye, 1970: 49; cit. en Hamilton, 1990: 98). El resultado de la combinación de las fases descriptiva y literal en esta fase formal supone pues desplazar el foco de atención desde dentro del poema hacia fuera de la obra literaria y su contexto imaginativo, es decir a la literatura dentro de un universo cultural (Hamilton, 1990: 98).

Frye concluye este epígrafe con la siguiente afirmación:

"The work of imagination presents us with a vision, not of the personal greatness of the poet, but of something impersonal and far greater: the vision of a decisive act of spiritual freedom, the vision of the recreation of man" (Frye, 1957: 94).

5.3.3. Fases mítica y anagógica

En la fase mítica el símbolo aparece como arquetipo, es decir "a typical or recurring image...which connects one poem with another" (Frye, 1957: 99). En esta fase el contexto de cualquier obra literaria abarca el universo cultural de cualquier obra literaria o mejor dicho la estructura de ese universo tal y como aparece revelada

por los patrones arquetípicos que la literatura comparte con acciones sociales significativas (Hamilton, 1990).

La fase anagógica apunta hacia una síntesis definitiva entre estructura y contenido en el símbolo que le corresponde, esto es, la mónada: el orden de palabras revelado en la fase mítica queda identificado con el orden de la naturaleza. Esta fase sería centrípeta. Cualquier obra literaria es potencialmente el centro de la Literatura y la Cultura, es decir el centro del orden de palabras. Y aquí volvemos a la idea de la compenetración de Whitehead donde todo está en todas partes y cualquier obra literaria remite hacia el centro de la experiencia literaria y cultural.

Esta idea de la compenetración expuesta por Whitehead en *Science and the Modern World* entronca con la base de la interpretación figural o tipológica, y es a nuestro juicio en la fase anagógica donde más claramente cristaliza la idea señalada más arriba de que cualquier obra literaria se encuentra alojada en el centro de la experiencia literaria; en definitiva es esta la fase en la que crítico y lector, situados en ese centro de la experiencia cultural, se encuentran con que cualquier obra literaria está potencialmente identificada con otras obras literarias. El comentario de A.C. Hamilton sobre una posible reconstrucción de *Anatomy of Criticism* a partir de una sola frase, cobra especial relevancia en esta última fase de la experiencia literaria. Pues no sólo nos sugiere que la escritura de la *Anatomy* sigue un patrón tipológico donde toda idea está potencialmente identificada con otras ideas expuestas en dicho tratado, sino que también pone de manifiesto que es en la fase anagógica donde el lector, tras un ascenso interpretativo que deriva en dicha fase, se sitúa en el centro -*still center* es el término que utiliza el crítico canadiense-

de la experiencia literaria; en una fase de la comprensión de la obra literaria donde todo está potencialmente identificado entre sí (o *compenetrado* utilizando el término propuesto por Whitehead). En palabras del propio Frye:

"In the greatest moments of Dante and Shakespeare, in, say, *The Tempest* or the climax of the *Purgatorio*, we have a feeling of converging significance, the feeling that here we are close to seeing what our whole literary experience has been about, the feeling that we have moved into the still center of the order of words. Criticism as knowledge, the criticism which is compelled to step on talking about the subject, recognizes that there is a center of the order of words" (Frye, 1957: 118)

Estas dos últimas fases según las define A.C.Hamilton "provide the transition from what a literary work may be assumed to mean in its own time and ours to what it really means at any time" (Hamilton, 1990: 103). Esto es, ambas fases apuntan hacia el significado que cualquier obra literaria tiene en cualquier momento histórico, un significado universal que trasciende los límites temporales que limitan a la obra. La fase anagógica como último peldaño de esta secuencia de significados consistirá en la total posesión del significado de una obra literaria por parte del lector, idea ya perfilada en la fase formal y que de alguna

manera es un trasunto de algunas de las ideas *defendidas* (mi cursiva) por Sydney en su *Defence of Poesy*⁵.

La fase anagógica representa, pues, el acto de posesión que se produce ante la lectura de la obra literaria y que nos hace regresar a la fase literal. Al igual que sucedía en el *first essay*, se produce una especie de *ricorso* o regreso hacia el origen, hacia una fase anterior a la crítica, pero que para su culminación ha necesitado cada una de las fases anteriores que componen el significado polisemo de la crítica ética.

En la fase mítica el contexto que da sentido y en el que se desenvuelve la obra literaria es la literatura dentro del universo cultural: "its total mythological context" (Frye, 1971: 99). La fase mítica, y el tipo de crítica que encontraríamos en ella -esto es, la crítica arquetípica-, tratará el poema como una imitación de otros poemas y para ello se centrará en el estudio de las convenciones, géneros y arquetipos que conectan a las obras literarias entre sí.

Con el término *convención* Frye se refiere a las tramas, temas, personajes y diseños verbales recurrentes en las obras literarias. Para el crítico canadiense un escritor no puede escapar de la convención a través de la cual se comunica con un lector pues:

"The possession of originality cannot make an artist unconventional; it drives him further into convention, being the law of the art itself, which

⁵ Como sugiere muy certeramente John Ayre, la idea de la posesión de la obra literaria constituía un aspecto central del Metodismo en el que Frye se educó: "A central aspect of radical protestantism which Frye has adapted for his own literary theories, the idea of possession, which represents the same internalization and reenactment of mythology which motivated the early Puritans." (Ayre, 1989: 11)

seeks constantly to reshape itself from its own depths" (Frye, 1957: 132).

En su libro *The Secular Scripture* donde Frye trata el género del *romance* deja patente la función que la convención en la obra literaria "we are led very quickly from what the individual work says to what the entire convention it belongs to is saying through the work" (Frye, 1976: 60). Nótese cómo Frye a través de esta cita sugiere el desplazamiento del foco de atención que se produce precisamente en la fase mítica, pues pasamos de considerar la obra literaria individual a tener en cuenta la convención a la que dicha obra pertenece.

El término arquetipo resulta ser de gran importancia en esta fase. Tal y como lo define Frye consiste en "a typical or recurring image" (Frye, 1957: 9). Se trata de un "literary symbol, or cluster of symbols, which are used recurrently throughout literature, and thereby become conventional" (Frye, 1963: 120). El término hace posible relacionar entre sí obras literarias, no en términos de fuentes, influencias, ideas comunes sino más bien por imágenes, tramas, motivos literarios que en su conjunto configuran un universo literario autónomo. (Hamilton, 1990: 108).

El término arquetipo de esta manera "connects one poem with another and thereby helps to unify and integrate our literary experience" (Frye, 1957:99).

En la fase anagógica tal y como la describe Northrop Frye:

"Nature becomes, not the container, but the thing contained, and the archetypal universal symbols, the city, the garden, the quest, the marriage, are no longer the desirable forms that man constructs

inside nature, but are themselves the forms of nature" (Frye 1957: 119).

Si la naturaleza en las fases anteriores constituye el mundo externo que la literatura imita, en esta última fase, la naturaleza está incluida dentro de la literatura, nada queda fuera de los límites marcados por ésta.

En la fase anagógica tenemos la sensación de hallarnos en la misma situación que en la fase literal. Si bien en esta última el lector se encuentra en una fase *pre-crítica*, mientras que en aquélla el lector ha realizado todo el recorrido por la secuencia de significados literarios y se encuentra en una situación *post-crítica*. No obstante esta diferencia, en ambas fases el lector o el crítico se sitúa frente a una historia a la que responde de una manera directa:

"Perhaps literature as a whole, like so many works of literature, ends in much the same place that it begins. The profoundest kind of literary experience, the kind that we return to after we have, so to speak, seen everything, may be very close to the experience of a child listening to a story, too spellbound to question the narrative logic" (Frye, 1976: 51).

Sin duda esta cita resume de una manera clara todo el proceso que teóricamente ha de recorrer un crítico o lector ideal. Un proceso que culmina en una especie de *ricorso* o retorno hacia la experiencia casi ingenua o naïve de la obra literaria; la de un lector ingenuo, que en la cita de Frye está representado por un niño, incapaz de cuestionar la lógica narrativa de una historia. Pero

que al mismo tiempo es un lector dotado de destrezas interpretativas que le permiten poseer la obra literaria ante la que se encuentra. Una obra que sitúa a este lector en el centro de la experiencia literaria.

En la fase anagógica, tal y como señala García Berrio en su *Teoría de la Literatura*, el crítico canadiense nos ofrece una honda comprensión del componente imaginario de la poesía. Un componente, explica García Berrio, de alcance universal antropológico (García Berrio, 1994: 510).

Es en esta fase donde se aloja el centro de la experiencia literaria, y la *literatura*, como señalábamos más arriba, se postula como un universo literario cerrado en sí mismo y constituido por *símbolos universales*, como por ejemplo los relativos al mundo de los alimentos y de las bebidas, o las imágenes del viaje y de la búsqueda, del día y de la noche, etcétera. Símbolos todos ellos que configuran una comunidad y que posibilitan la comunicación humana y su comprensión de la realidad (García Berrio, 1994: 510). Sin embargo coincidimos con García Berrio en que Frye extravía sus conclusiones al elevar el componente poético universalizable (y aquí incluimos también los símbolos universales a los que nos hemos referido anteriormente) a condición de esencia pura, o *logos* absoluto (García Berrio, 1994: 511). En palabras de Frye:

"Here the dianoiá of art is no longer a mimesis logou, but the Logos, the shaping word which is both reason and, ... praxis or creative act" (Frye, 1957: 120).

La *dianoia* o "estructura de pensamiento" no imita al verbo sino que está contenida en él. Y aquí

indudablemente hemos de tener presente la parte de compromiso religioso que hay en el crítico canadiense, un aspecto que vincula la palabra poética con la realidad divina del "Verbo" o Logos (García Berrio, 1994: 511).

5.4. Crítica arquetípica

En los ensayos primero y segundo Frye nos ofrecía un esquema organizativo de las obras literarias a través de su particular historia literaria y de su secuencia de significados respectivamente. En el *third essay* van a ser los géneros o *mythoi* los que dan forma a ese orden verbal "showing how four related categories of myth organize all literary works synchronically within a literary universe" (Hamilton, 1990: 126).

Se trata pues de "a rational account of some of the structural principles of Western literature in the context of its Classical and Christian heritage" (Frye, 1957: 133). Para ello Frye establece un principio básico que recorre el *third essay* y que dinamiza la *theory of myths*, a saber: "the meaning or pattern of poetry is a structure of imagery with conceptual implications" (Frye, 1957: 136). Como veremos más adelante la arquitectura de este tercer ensayo cobra forma a partir de este principio.

En cada uno de los *essays* que componen la *Anatomy* Frye se sirve de metáforas organizativas que le sirven al crítico canadiense para componer la partitura en la que luego se despliegan sus ideas (Denham, 1978). En el primer ensayo Frye traza una línea que actúa como metáfora organizativa del devenir histórico, un devenir donde la obra literaria marca su propia temporalidad. En el segundo ensayo esa línea conoce una proyección

espacial cuyo grosor va iluminando gradualmente una secuencia de cuatro fases que codifican a su vez una diferente lectura o significado de la obra literaria y que culminan en la denominada fase anagógica, a través de la cual vislumbramos la lectura más plena que se pueda llevar a cabo de una obra literaria, y en último término el lector trasciende los contornos de la experiencia literaria en una suerte de comunión imaginativa con el Logos.

En este *third essay* la metáfora organizativa es la música, como el crítico canadiense señala en *Spiritus Mundi*: "one of the central principles in *Anatomy of Criticism* is founded on an analogy with music" (Frye, 1976a: 117). Esta analogía entre el arte musical y el arte literario le servirá a Frye para describir los principios estructurales de la obra literaria:

"In this book we are attempting to outline a few of the grammatical rudiments of literary expression, and the elements of it that correspond to such musical elements as tonality, simple and compound rhythm, canonical imitation and the like...." (Frye, 1957: 133).

En este sentido términos provenientes de la música como *rhythm* y *key*, sirven al crítico canadiense para explicar convenciones literarias tan importantes en este ensayo como son los arquetipos. Según sugiere Robert D. Denham en su seminal estudio sobre el crítico canadiense:

"[The] analogy between the structural principles of literature and their equivalents in music (key and rhythm) provides a convenient means for seeing the bipolar organization of the Third Essay... the

literary equivalent of musical key is the *dianoia* or static pattern formed by imagery, as well as its pattern of ideas. Corresponding to musical rhythm at the other pole, is the *mythos* of imagery, or the narrative movement from one structure of imagery to another (Denham, 1978: 60).

La afición del crítico canadiense a organizar su discurso en torno a metáforas nos lleva a considerar el artículo "Reflections in a mirror" publicado en 1966 en la compilación *Northrop Frye in Modern Criticism*. En dicho artículo, Frye hace referencia a una metáfora que explica y revela otro de los ejes vertebradores de la *theory of mythoi*, dicho sea de paso el más extenso y complejo de la *Anatomy*. La metáfora no es otra que la de "standing back". En el mencionado artículo el crítico canadiense afirma que "when I use the metaphor of standing back from a work of literature, as one would from a painting, to see the structural principles in it, I am trying to give some reality to the word "literature", by placing the reader in the middle of that great museum without walls..." (Frye, 1966: 139).

El hecho de que Frye aluda en el tercer ensayo de la *Anatomy* a la metáfora de *standing back* frente a la obra literaria -o frente a la obra pictórica, en la cita-refuerza la idea de que, como señala Denham, tanto la *theory of myths* como la *theory of genres* constituyen una prolongación de las dos últimas fases de la *theory of symbols*, esto es las fases arquetípica y anagógica (Denham, 1978: 58). Ambas fases completaban un itinerario interpretativo abarcando todos los significados que la obra literaria es capaz de codificar. Igualmente son estas dos *phases of meaning* las que mayor distancia guardaban -*standing back*- frente a la obra literaria,

pues a través de ellas, y en virtud de ese distanciamiento, somos capaces de dilucidar los principios estructurales de la literatura, que en última instancia descubrimos gracias a esa visión frygiana de la literatura como un orden verbal total (*total order of words*).

Las artes pictóricas y su relación con la literatura constituye por tanto, junto con la música, una de las analogías de las que se sirve el crítico canadiense:

"A picture is normally a picture "of" something: it depicts or illustrates a "subject" made up of things analogous to "objects" in sense experience. At the same time there are present certain elements of pictorial design: what a picture represents is organized into structural patterns and conventions which are found only in pictures. The words "content" and "form" are often employed to describe these complementary aspects of painting" (Frye, 1957: 131).

El contenido o *subject* y la forma o *pictorial design* se encuentran contenidos dentro de la obra pictórica. En este sentido, se puede trazar una correspondencia entre las categorías que hemos mencionado y los propios principios estructurales que encontramos en la literatura. Siguiendo con la analogía de la obra pictórica, Frye describe a través de la metáfora de *standing back*, el proceso que tiene lugar al ir distanciándonos de la obra artística:

"In looking at a picture, we may stand close to it and analyze the details of brush work and palette knife. This corresponds roughly to the rhetorical

analysis of the new critics in literature. At a little distance back, the design comes clearer into view, and we study rather the content represented: this is the best distance for realistic Dutch pictures, for example, where we are in a sense reading the picture. The further back we go, the more conscious we are of the organizing design. At a great distance from, say, a Madonna, we can see nothing but the archetype of the Madonna, a large centripetal blue mass with a contrasting point of interest at its center. (Frye, 1957: 140).

Tal y como lo establece Frye, el gui3n del tercer ensayo es el siguiente:

"We proceed to give an account first of the structure of imagery, or *dianoia*, of the two undisplaced worlds, the apocalyptic and the demonic, drawing heavily on the Bible, the main source for undisplaced myth in our tradition. Then we go on to the two intermediate structures of imagery, and finally to the generic narratives or *mythoi* which are these structures of imagery in movement" (Frye, 1957: 140).

La conexi3n con el primer ensayo es pues m1s que evidente ya que las dos *intermediate structures of imagery* se despliegan en tres para corresponderse con los modos previos de *romance, high mimetic and low mimetic* del primer ensayo. Igualmente se hace patente la conexi3n entre los cuatro *mythoi* y la secuencia de modos del primer ensayo como "a series of *displaced myths, mythoi* or plot-formulas" (Frye, 1957: 52)

5.4.1 Teoría del significado arquetípico: *Dianoia*

A la hora de dar forma a sus precisos esquemas taxonómicos, Frye recurre a lo que A.C. Hamilton denomina *traditional cosmology* (Hamilton, 1990: 71) y que el crítico canadiense describe de diversas formas como por ejemplo "The traditional Christian universe" (Frye, 1976: 109). Este marco en el que se despliega el universo poético frygiano ha llevado al crítico canadiense a realizar la siguiente afirmación: "my work... is written within I call a "mythological universe" (Frye, 1976a: ix). Este universo mitológico sobre el que Frye construye sus fascinantes esquemas taxonómicos tiene como precursores a William Blake y a la Biblia como principales inspiradores. Sin embargo, hemos de mencionar también modelos cosmológicos dotados de pretensiones similares al modelo frygiano, como la *Gran Cadena del Ser* de Arthur O. Lovejoy, a partir del cual Frye desarrolla las cinco categorías de mundos que hallamos en el *third essay*: esto es, *divine world*, *human world*, *animal world*, *vegetable world*, y *mineral world* (y que luego amplía a siete añadiendo el *fire world* y el *watery world*).

Pero de manera especial, la cosmología o universo mitológico de William Blake es la que nutre simbólicamente el universo imaginativo de Frye⁶:

"The real form of the mineral world is that of a city; that of the vegetable world a tree of life; that of the animal world a single body; and that of

⁶ Sobre la cosmología Frye nos decía en el prefacio a *Fearful Symmetry* lo siguiente: "Cosmology is a literary art, but there are two kinds of cosmology, the kind designed to transform it into the form of human desire ... Blake's cosmology (...) is a revolutionary vision of the universe transformed by the creative imagination into a human shape" (Frye, 1947)

the human world the real presence of the God-Man Jesus: and all these forms are one form" (Frye, 1963: 232).

La articulación de este tercer ensayo dependerá una vez más del ya familiar binomio *mythos/dianoia*. Conforme a estas dos categorías que vertebran la arquitectura de la *Anatomy* nos centraremos primero en el análisis del significado de las imágenes arquetípicas (*dianoia*) que aparecen descritas en el tercer ensayo.

En primer lugar hemos de señalar los dos ejes que articulan dicha categorización. De una parte tenemos las imágenes arquetípicas que Frye divide en tres tipos principales: *apocalyptic*, *demonic* y *analogic*, la última de las cuales se desglosa en tres nuevas categorías, esto es: *romantic*, *high mimetic* y *realistic* que como veremos más adelante constituyen el área del *romance*. Esta taxonomía parece ser un correlato crítico similar al que en *The Secular Scripture* Frye denomina *four main levels* organizados de la siguiente manera:

"... two above our own, one below it. The highest level is heaven, the place of the presence of God: this world is strictly beyond space, but may be symbolized, as in Dante's *Paradiso*, by the spatial metaphor of heaven in the sense of the sky, the world of sun, moon, and stars... Level two is the earthly paradise or Garden of Eden, where man lived before the fall... Level three is the world of ordinary experience we now live in. Animals and plants seem to be well adjusted to this world, but man, though born in it, is not of it... Level four is the demonic world or hell, in Christianity not part of the order of nature but an autonomous

growth, usually placed below ground" (Frye, 1976: 98).

Pero también parece haber ecos de William Blake, y de lo que el poeta inglés denomina *levels of vision*. Blake propone cuatro niveles de visión constituidos por *Eden* o *Paradise*, *Beulah* o *Innocence*, *Generation* o *Experience* y *Ulro* o *Hell*. En la *Anatomy* estos cuatro niveles de visión blakeanos sirven de modelo a sus cinco tipos de imágenes, si bien Frye añade una quinta categoría de imágenes (la que correspondería a *High Mimetic*) (Hamilton, 1990; Denham, 1978).

De otra parte, encontramos una secuencia de categorías de mundos ("categories or levels of reality") que conforman siete diferentes mundos en los que resuenan los ecos de "the Great Chain of Being" al que nos referíamos antes. La realidad, desde este planteamiento, constituye una secuencia de "mundos posibles". A continuación ofrecemos el gráfico con la secuencia de imágenes arquetípicas realizado por Denham en *Northrop Frye and Critical Method* (Denham, 1978: 61)⁷

⁷ La imagen que ofrecemos ha sido obtenida del blog *The Educated Imagination*, elaborado por la Universidad de McMaster. (http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/critical-method/theory-of-myths.html#figure_7. 9 de junio de 2011)

DIVINE WORLD	Society of gods Trinity	Parental, wise old men with magical powers Prospero Raphael	King idealized as divine Mistress of courtly love as goddess	Spiritual vision anchored in empirical psycho-logical experience	Stupid powers of nature, machinery of fate Blake's Nobodaddy, etc.
HUMAN WORLD	Society of men Men as members of one body	Children and innocence Chastity Dante's Matelda Spenser's Britomart	Idealized human forms	Common, typical human situations, parody of idealized romance	Society of egos in tension Tyrant-leader <i>Pharmakos</i>
ANIMAL WORLD	Lamb of God Sacrificial horse Dove	Pastoral lamb, horses and hounds of romance, ass, unicorn, dolphin, birds	Eagle, lion, horse, swan, falcon, peacock, phoenix	Ape, tiger	Beasts of prey, tiger, wolf, vulture, dragon
VEGETABLE WORLD	Paradisaal garden and tree Arcadian imagery of green world Rose, lotus	Garden of Eden (Milton, Bible) Spenser's Garden of Adonis <i>Locus amoenus</i>	Formal gardens (in background)	Farms, painful labor of man Peasants	Sinister forest or enchanted garden Tree of forbidden knowledge
MINERAL WORLD	Jerusalem Highway and road "The Way"	Tower, castle	Capital city with court at center	Labyrinthine modern city Stress on loneliness and lack of communication	Deserts, rocks, waste land
FIRE WORLD	Seraphim and Cherubim Ritual sacrifice by fire Saint's halo Burning trees	Fire as purifying symbol Spenser's castle of Busirane Dante's purgatory	Crown Lady's eyes	Fire as ironic and destructive Prometheus	Malignant demons, will- o'-the-wisps, spirits broken from hell Burning cities
WATERY WORLD	Water of life Fourfold river of Eden Baptism	Fountains, pools Fertilizing rains Lethe	The disciplined river (Thames) ornamented by royal barge	Sea as destructive element Humanized leviathans Moby Dick, Shelley's open boat	Water of death Spilled blood Sea monsters

En el eje representado por las imágenes arquetípicas encontramos en sus dos extremos las imágenes apocalípticas y las demoníacas. Ambos niveles representan la narración o el mito sin desplazar y las imágenes que integran uno u otro nivel son potencialmente idénticas entre sí, lo que viene a subrayar la idea del *concrete universal*. Esta idea de identificación potencial entre los niveles apocalíptico y demoníaco tiene lugar gracias al *displacement*, que actúa como vector del proceso de secularización a la que se ve sujeta la literatura occidental y el orden verbal que conforma. Según Daniela Feltracco:

"[Il]displacement - regola la traslazione del mito lungo l'asse verticale e sconfina nel processo di secolarizzazione, per cui topoi aneddotici, archetipi e trame narrative altro non sono se non trasposizioni della sacra scrittura costruita su identità metaforiche" (Feltracco, 2005: 20).

De esta manera, la identificación metafórica implícita en el esquema de Frye opera de tal manera que las imágenes que por ejemplo encontramos en el nivel apocalíptico conocen una traslación que procede de manera tipológica en su recorrido por los diferentes mundos que Frye describe. La imagen del cordero de Dios que encontramos en el nivel de realidad correspondiente al *animal world* es metafóricamente idéntica a la imagen de la ciudad que encontramos en el *mineral world*, y se corresponde metafóricamente con la figura de Jesucristo que encontramos en el *divine world*. Así un recorrido completo por la secuencia de mundos nos descubre los niveles de identificación que tienen lugar entre las imágenes de cada uno de los niveles de realidad que Frye

sugiere; esto es Jesucristo como representante del mundo divino es metafóricamente Dios, hombre, el cordero, el árbol de la vida, el templo, y la luz y agua divinas (Denham, 1978: 62).

En relación a las imágenes arquetípicas que conforman el eje horizontal de la figura que ofrecemos anteriormente, existen dos dinámicas a las que Frye denomina *rhythm* o *pattern*. Desde la perspectiva de la *theory of myths* hallamos pues dos patrones o tendencias de la obra literaria que Frye ya anticipaba en el anterior ensayo (*Theory of Symbols*) cuando se refería a la crítica arquetípica:

"Archetypical criticism, therefore, rests on two organizing rhythms or patterns, one cyclical, the other dialectic" (Frye, 1957: 106).

En la medida en que este tercer ensayo es una prolongación de las dos últimas fases de la *Theory of Symbols*, estos patrones o ritmos insertados en la obra literaria explican este tercer ensayo. En este sentido el patrón o ritmo dialéctico rige lo que podemos denominar junto con Denham la *dianoia* de las imágenes arquetípicas, mientras que el patrón o ritmo cíclico organiza el *mythos* de las imágenes arquetípicas.

De esta manera si retomamos la figura de Denham hay una clara oposición dialéctica entre las categorías del eje horizontal, es decir entre las imágenes apocalípticas y las demoníacas (*apocalyptic* y *demonic imagery*), y las románticas y realistas (*romantic* y *realistic imagery*), quedando una categoría intermedia (*high mimetic*) sin su categoría contraria, aunque operando igualmente de manera dialéctica. Igualmente observando la misma figura, podemos observar un interesante paralelismo entre las

diferentes categorías de imágenes arquetípicas y las categorías históricas que Frye ofrecía en su primer ensayo, de manera que la *apocalyptic imagery* es el "heaven of religion" donde se materializa el ilimitado "human desire" en todas sus múltiples variantes, mientras que la *demonic imagery* representa:

"the world that desire totally rejects: the world of the nightmare and the scapegoat, of bondage and pain and confusion; the world as it is before the human imagination begins to work on it and before any image of human desire, such as the city or the garden, has been solidly established" (Frye, 1957: 147).

La *apocalyptic* y la *demonic imagery* vienen a trazar una clara correspondencia entre los modos mítico e irónico respectivamente del primer ensayo. Puesto que no todas las imágenes arquetípicas que hallamos en la literatura son marcadamente apocalípticas o demoníacas, Frye sugiere muy acertadamente un área intermedia que conforma las imágenes analógicas, que además mantienen su correspondencia con los modos ficcionales del primer ensayo:

"Most imagery in poetry has of course to deal with much less extreme worlds than the two which are usually projected as the eternal unchanging worlds of heaven and hell. Apocalyptic imagery is appropriate to the mythical mode, and demonic imagery to the ironic mode in the late phase in which it returns to myth. In the other three modes these two structures operate dialectically, pulling the reader toward the metaphorical and mythical

undisplaced core of the work. We should therefore expect three intermediate structures of imagery, corresponding roughly to the romantic, high mimetic and low mimetic modes" (Frye, 1957: 151).

Por otro lado el crítico canadiense está defendiéndose implícitamente de las frecuentes críticas que cosecharía por la aparente rigidez de su sistema, ya que como señala en la cita no todas las imágenes poéticas se adscriben a unas categorías rígidamente delimitadas e inmutables como pueden serlo las *apocalyptic* o *demonic imagery*, antes bien en el que se alojan las imágenes poéticas analógicas (*analogical imagery*) opera dialécticamente y tira del lector hacia los extremos, hacia "the metaphorical undisplaced core of the work" que representan las categorías apocalípticas y demoníacas. Esta tensión dialéctica es pues el espacio correspondiente a la *analogical imagery*, y su dinámica interna siempre estará más cerca de una u otra de las categorías extremas. Sin duda, la idea de *dialectic pattern* que según el crítico canadiense organiza el significado (*dianoia*) de la *archetypal imagery*, da cuenta de la flexibilidad de la *Anatomy*.

La *analogical imagery* viene a ser una analogía de los dos "metaphorical and mythical undisplaced core of the work", o para entendernos los dos mundos "which are usually projected as the eternal unchanging worlds of heaven and hell", sujeta a su vez por el mecanismo ya mencionado del *displacement*, y que también posee sus tres correspondientes tipos de imágenes. Frye analiza en este último conjunto de imágenes las pertenecientes a las categorías de *romantic* y *realistic*, ofreciendo menos atención a la categoría de *high mimetic* para en palabras de Frye "preserve the simpler pattern of the romantic and

"realistic" tendencies within the two undisplaced structures given at the beginning of this essay" (Frye, 1957: 151).

En este apartado, Frye postula por un lado la existencia de "organizing ideas" que dan forma a cada categoría, y por otro lado, asigna a cada estructura o categoría de imágenes analógicas su analogía específica. En este sentido el patrón organizativo (*organizing ideas*) que da forma a las imágenes románticas (*romantic imagery*) lo compone la castidad y la magia (*chastity and magic*), y su analogía correspondiente es la *analogy of innocence*, cuyas imágenes actúan como contrapunto *humanizado* o *secularizado* de las imágenes apocalípticas o *sagradas* ("its imagery presents a human counterpart of the apocalyptic world" (Frye, 1957: 151).

Las ideas que dan forma al área de imágenes pertenecientes a la *high mimetic imagery* son las del amor y la forma (*love and form*), y la analogía es la de la naturaleza y la razón (*analogy of nature and reason*), que tiene como tendencia predominante "to idealize the human representatives of the divine and the spiritual world" (Frye, 1957: 153).

Por último las imágenes realistas (*realistic imagery*) que corresponderían al modo *low mimetic* tienen como *organizing ideas* la génesis y el trabajo (*genesis and work*) y la analogía correspondiente es la de la experiencia (*analogy of experience*). Conviene recordar aquí que la relación de la *realistic imagery* con el mundo demoníaco (*demonic world*) es tan inmediata o contigua como la que mantiene la *romantic imagery* con el mundo apocalíptico (*apocalyptic world*).

Si en el primer ensayo el *displacement* apuntaba el grado de verosimilitud que el héroe de la obra literaria mostraba a lo largo de la historia de la literatura de

Frye, en este tercer ensayo este mecanismo en términos de lo moralmente aceptable: "displacement in the direction of the moral" (Frye, 1957: 155). Inicialmente, como sugiere Frye, la tensión dialéctica entre las imágenes apocalípticas y demoníacas muestra un arco semántico que va de lo deseable a lo indeseable respectivamente. Las mitologías o cosmogonías presentes en el simbolismo apocalíptico, muestran lo "infinitely desirable, in which the lusts and ambitions of man are identified with, adapted to, or projected on the gods". (Frye, 1957: 157), pero nunca nos parecen moralmente reprobables. La aparición de lo moralmente aceptable no es sino el resultado del intento de la sociedad de hacer coincidir lo moral y lo que es deseable. En palabras de Frye: "Civilization tends to try to make the desirable and the moral coincide" (Frye, 1957: 156).

La tendencia a vincular literatura y moral es pues una constante que sin embargo se ve alterada por el *displacement*. Frye sostiene que la literatura, en virtud precisamente de ser un arte liberal, es menos inflexible que la moral, y que posee sus mecanismos para subvertir dicha inflexibilidad. Las técnicas de desplazamiento (*techniques of displacement*) como la que él define como *demonic modulation* permiten "the deliberate reversal of the customary moral associations of archetypes" (Frye, 1957: 156). Los símbolos adquieren su significado a partir de su contexto: "a dragon may be sinister in a medieval romance or friendly in a Chinese one; an island may be Prospero's island or Circe's" (Frye, 1957: 156-7). Frye ofrece varios ejemplos de "demonic modulation" y de redefinición del significado de símbolos:

"The serpent, because of its role in the garden of Eden story, usually belongs on the sinister side of

our catalogue in Western literature; the revolutionary sympathies of Shelley impel him to use an innocent serpent in The Revolt of Islam". (Frye, 1957: 157).

Como demuestra esta cita, la connotación moral de los símbolos arquetípicos, tal y como una tradición cultural la asume, no es invariable o inflexible. Antes bien, la literatura permite por medio del *displacement* la redefinición semántica de los arquetipos (cf. Denham, 1978: 65). En otras palabras, Frye sugiere que el *displacement* del significado arquetípico ha de ser analizado a partir del contexto en el que un arquetipo determinado salga a la luz, y no con inflexibles parámetros morales aprendidos a lo largo de una tradición cultural. La literatura, decíamos antes, tiende a ser vinculada a la moral, pero aquélla posee la capacidad de trascender los límites semánticos que pueda imponer ésta.

En este tercer ensayo el *displacement* descubre la capacidad que tiene la obra literaria de subvertir los símbolos y de ocultar el significado latente de la obra bajo una estructura manifiesta que sí puede ser moralmente aceptable o plausible. El contenido latente da cuenta de nuestros deseos profundos (*Desire vs. Morality*) y sobre todo permite entrever: "the factor which lifts a work of literature out of the category of the merely historical" (Frye, 1957: 158).

5.4.2. Teoría de los Mythoi

La teoría de los *mythoi* y el círculo que traza su recorrido constituye, el diseño más elaborado que

Northrop Frye ofrece en la *Anatomy*. Frye reconoce en un artículo publicado en 1980 que su amigo E.J. Pratt tras la publicación de la *Anatomy* abrió el libro en la sección dedicada a los *mythoi* y a continuación le comentó que "If you can establish that, then the book is made", lo que llevó al propio Frye a tomar conciencia de que "that was the center of the book" (cit. en Hamilton, 1990: 132).

Según los define Frye, los *mythoi* constituyen: "narrative categories of literature broader than, or logically prior to, the ordinary literary genres" (Frye, 1957: 162). Por otro lado, la distinción entre *dianoia* y *mythos* sigue siendo útil en este punto. Si retomamos la analogía musical que mencionábamos anteriormente, lo que Frye denominaba *key* equivaldría a la estructura de imágenes arquetípica que acabamos de describir, mientras que el término *rhythm* alude a la estructura narrativa de esas imágenes arquetípicas que vertebran su teoría de los *mythoi*.

Como sugiere Denham, observábamos un tipo de movimiento o proceso al describir el significado (*dianoia*) de las imágenes arquetípicas en el apartado anterior en lo que Frye denominaba imágenes analógicas, esto es, aquellas imágenes que dialécticamente se escoraban hacia un lado u otro del *continuum apocalyptic-demonic*.

Los *mythoi* se articulan en torno a "two organizing rhythms or patterns, one cyclical, the other dialectic" (Frye, 1957: 106). En este sentido el movimiento cíclico se sucede en la secuencia de las siete categorías de mundos o niveles de realidad presentadas en el anterior apartado. Mientras que el movimiento dialéctico tiene lugar en el *continuum* de imágenes arquetípicas que van de lo apocalíptico a lo demoníaco. En otras palabras, el movimiento cíclico que tiene lugar en el mundo natural se

sucede en el interior de un esquema cosmológico o universo mitológico que en la *Anatomy*, y para Frye, está contenido en la siguiente secuencia: *apocalyptic, romantic, high-mimetic, realistic* y *demonic*, trasunto de los *four levels* de los que habla en *The Secular Scripture*, o de los *four levels of vision* de William Blake.

Desde su radical esencialidad, y desde su más ancha e indiferenciada configuración, los *mythoi* son el resultado de la dinamización narrativa que las imágenes arquetípicas ponen en funcionamiento, una suerte de relato que configuramos a partir de las imágenes arquetípicas que como lectores vemos en nuestras experiencias literarias.

En el *third essay* Frye traza una correspondencia de "movements" entre las siete categorías de realidad y los procesos cíclico y dialéctico de los arquetipos (Denham, 1978). Desde el punto de vista cíclico la correspondencia genera cuatro *mythoi*: *comedy, romance, tragedy* e *irony* o *satire*. Desde el punto de vista dialéctico, la correspondencia produce un movimiento ascendente y otro descendente entre *innocence and experience, apocalypse and nature, the ideal and the actual, the comic and the tragic*. A continuación mostramos, por un lado, el gráfico que Denham ofrece en *Northrop Frye and Critical Method* (1978) que ilustra el movimiento de los cuatro *mythoi*, y por otro, el borrador de estos esquemas que realizó Northrop Frye. (Denham, 2006: xxix)⁸.

⁸ Las imágenes que ofrecemos han sido obtenidas del blog *The Educated Imagination*: "<http://fryeblog.blog.lib.mcmaster.ca/library/denham-intro-cw-22-anatomy/> 9 de junio de 2011)"

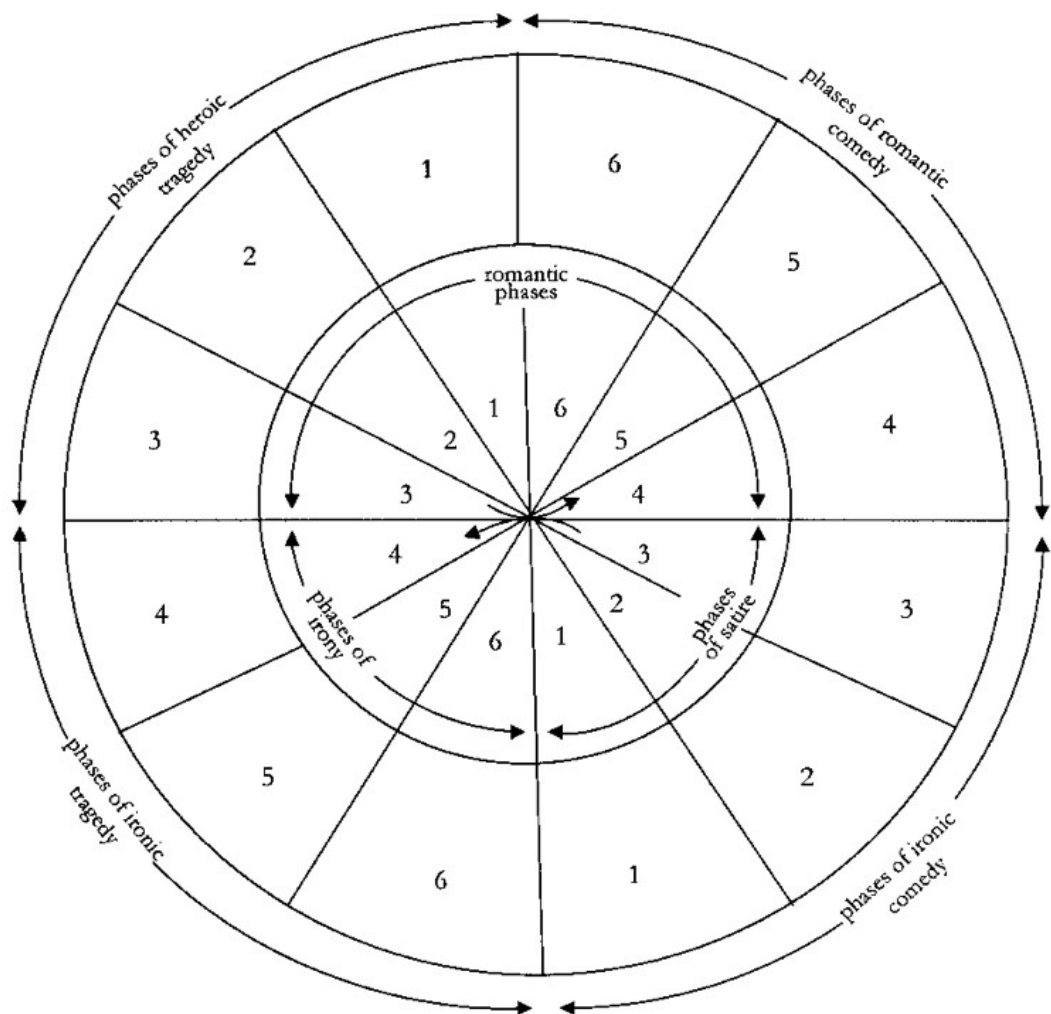
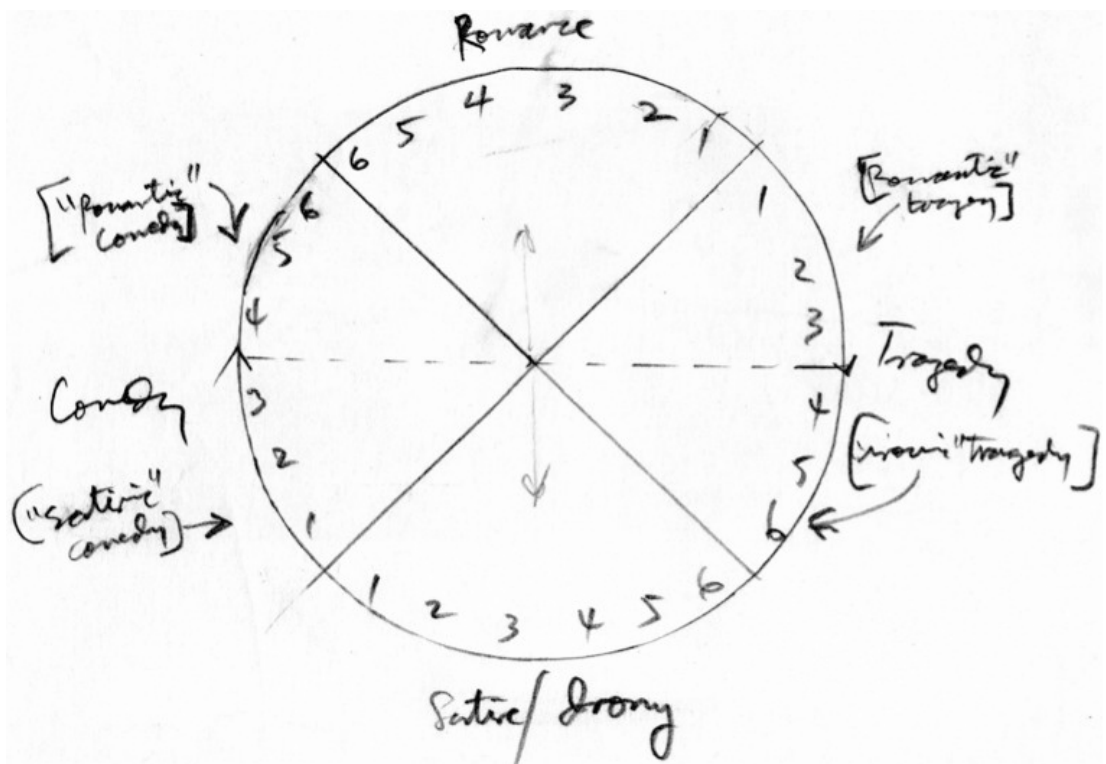
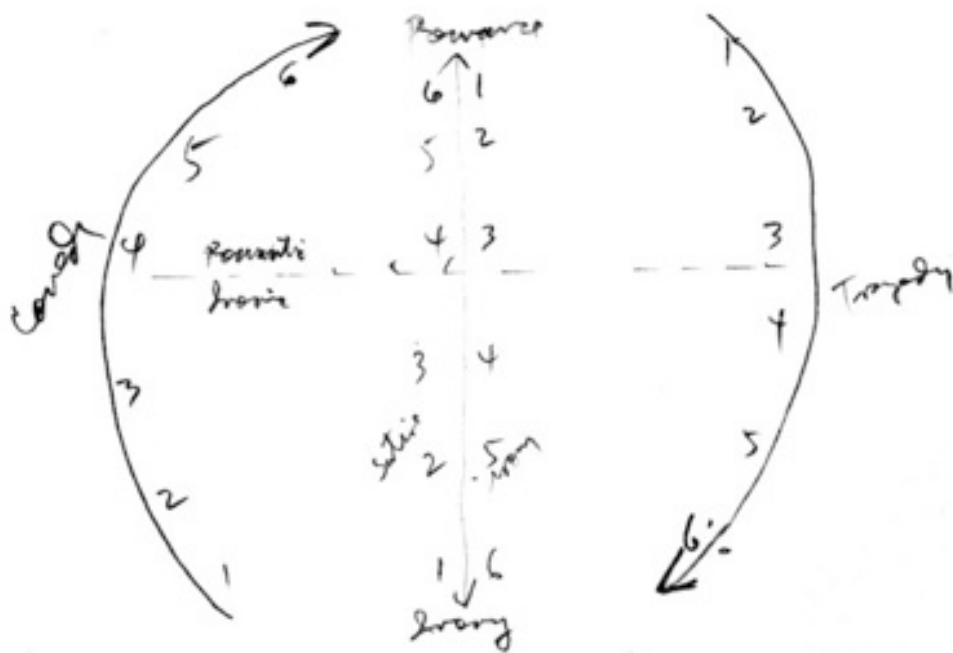


Diagram Illustrating the Phases of the Four *Mythoi*:
 Essay Three, *Anatomy of Criticism*
 (reproduction of Frye's pencil drawing from 1992 accession,
 box 3, file 7)



La complejidad de este tercer ensayo llega a su máxima cota cuando Frye introduce el término *phase* en este apartado, siendo éste una estructura literaria aislable en cada uno de los *mythos*. De esta manera el crítico canadiense señala seis fases diferenciadas en cada uno de sus *mythoi* pregenéricos, con lo que nos encontramos con veinticuatro estructuras literarias posibles en la totalidad de los cuatro *mythoi*. Sin duda esta impecable taxonomía se difumina en nuestra experiencia literaria, y para Frye a pesar de su afición a estos sólidos diseños, el hecho no pasa inadvertido y en este sentido explica que:

"If we think of our experience of these *mythoi* we shall realise that they form two opposed pairs. Tragedy and comedy contrast rather than blend, and so do romance and irony, the champions respectively of the ideal and actual. On the other hand, comedy blends insensibly into satire at one extreme and into romance at the other; romance may be comic or tragic; tragic extends from high romance to bitter and ironic realism" (Frye, 1957: 162).

Para Denham, el procedimiento que el crítico canadiense sigue para la definición de cada *mythoi* se configura a partir de tres preguntas: ¿Cuál es la estructura de cada *mythos*? ¿Cuáles son los personajes típicos que transitan en él? ¿Y cuáles son las seis fases de cada categoría? Un ejemplo paradigmático del criterio subyacente a la caracterización de cada *mythoi* podríamos verlo en el siguiente pasaje que trata del *mythoi* de la comedia:

"In drama, characterization depends on function; what a character is follows from what he has to do in the play. Dramatic function in its turn depends on the structure of the play; the character has certain things to do because the play has such and such a shape. The structure of the play in its turn depends on the category of the play; if it is a comedy, its structure will require a comic resolution and a prevailing comic mood. (Frye, 1957: 171-72).

El citado texto revela una de las líneas maestras de este tercer ensayo que viene a sugerir que la estructura de una obra literaria (en nuestro ejemplo la comedia dramática) viene determinada por el *mythoi* en el que se enmarca, y a su vez, los personajes dependen de la forma o estructura de esa obra, con lo que el concepto de personaje está condicionado por la estructura antes que al contrario, en virtud de estas categorías pregenéricas a las que Frye denomina *mythoi*.

5.4.2.1. *The Mythos of Spring: comedia*

Desplegadas las seis fases (*six phases*) por cada uno de los mitos y revelada la compleja arquitectura de esta sección de la *Anatomy*, pasamos a continuación a definir y analizar el *mythos* de la comedia.

Básicamente y en clara coherencia con ensayos anteriores (véase el *first essay*) el *mythos* de la comedia sugiere que las obras literarias que participan de este *mythos* y que por tanto presentan una estructura mítica o narrativa (un relato) entroncan con una tradición que

comienza con Plauto y Terencio y se extiende hasta nuestros días.

En *A Natural Perspective*, uno de sus libros dedicados a las comedias de Shakespeare, el crítico canadiense lanza la siguiente pregunta: "does anything that exhibits the structure of a comedy have to be taken as a comedy, regardless of its content or of our attitude to that content?" Y la respuesta es que sí, pues:

"a comedy is not a play which ends happily: it is a play in which a certain structure is present and works through to its own logical end, whether we or the cast or the author feel happy about it or not" (Frye, 1965: 46).

Por tanto es la estructura, antes que el contenido lo que para Frye establece la clasificación de una determinada obra literaria en este *mythos*.

De esta manera el relato o narración mítica que articula el *mythos* de la comedia, quedaría definido de la siguiente manera:

"At the beginning of the play the obstructing characters are in charge of the play's society, and the audience recognizes that they are usurpers. At the end of the play the device in the plot that brings hero and heroine together causes a new society to crystallize around the hero" (Frye, 1957: 163).

Para Frye el tema arquetípico de la comedia es la *anagnorisis* "or recognition of a newborn society rising in triumph around a still somewhat mysterious hero and his bride" (Frye, 1957: 192) tema éste que comparte con

la Biblia o con la comedia plautina, como señalábamos anteriormente.

Por otro lado, la relación del *mythos* de la comedia con la Biblia sugiere otra línea de conexión interesante en el sentido de que la Biblia presenta una estructura narrativa que podría enmarcarse dentro de la estructura narrativa de la comedia: "the action of comedy, like the action of the Christian Bible, moves from law to liberty" (Frye, 1957: 181). Y precisamente en esa tendencia narrativa del relato bíblico, hallamos una *tendencia cómica* pues el relato bíblico libera una nueva sociedad que triunfa frente a un modelo social caduco y a menudo represivo.

La secuencia de seis fases (recordaremos que *phase* en este *third essay* viene a representar una estructura narrativa o literaria que puede ser identificada -"which can be isolated" según Denham (Denham, 1978: 69)- en cualquiera de los cuatro *mythoi*, hecho éste que nos descubre veinticuatro estructuras narrativas aislables e identificables en los cuatro *mythoi*), en el *mythos* de la comedia dibuja un itinerario ascendente que va desde lo demoníaco a lo apocalíptico, que en clara coherencia con la estructura que señalábamos anteriormente supone el triunfo de una nueva sociedad que cristaliza en torno a un nuevo héroe. La comedia muestra por tanto un recorrido que refleja "things as they are to things as they should be" (Hamilton, 1990: 137).

Por otro lado, tal y como ilustra el esclarecedor diagrama de Denham, la situación del *mythos* de la comedia entre el *mythos* de la ironía y el *mythos* del romance, revela la dialéctica interna que recorre este *mythos*. La proximidad de cada una de las seis fases con uno u otro *mythos* condicionará el tipo de comedia con el que nos encontramos. También observamos en el diagrama de Denham

que la parte de la circunferencia ocupada por los mythoi de la comedia y el romance muestran una tendencia hacia lo que Frye llama *Analogy of Innocence*, mientras que la otra mitad de la circunferencia ocupada por los mythoi de la ironía y la tragedia se sitúan en el entorno de lo que el crítico canadiense denomina *Analogy of Experience*:

"The impetus of irony or "realism" is toward a conclusion which remains within the state of experience; the impetus of comedy is toward a lift out of that state" (Frye 1957: 360).

El recorrido por las fases del mythos de la comedia queda resumido de la siguiente forma: "the action of the comedy begins in a world represented as a normal world, moves into the green world, goes into a metamorphosis there in which the comic resolution is achieved, and returns to the normal world" (Frye, 1957: 182).

En cuanto al tipo de personaje que podemos encontrar en una narración enmarcada en este *mythos*, y que como sugiere Denham viene condicionado por la estructura narrativa de la comedia, Frye recurre al *Tractatus Coislinianus* aristotélico, un breve tratado donde en palabras del crítico canadiense se exponen "all the essential facts about comedy in about a page and a half" (Frye, 1957: 166).

Según el tratado griego los personajes de una comedia pueden ser de tres tipos: *alazon* o impostor, *eiron* o ironista, y *bomolochon* o bufón. Frye sugiere un cuarto personaje que es el *agroikos* o patán que viene a complementar al *bomolochon* o bufón.

5.4.2.2. *The Mythos of Summer: Romance*

Las aportaciones que Northrop Frye ha realizado a este género literario son verdaderamente esenciales, y coincidimos con Angus Fletcher cuando señala que "if we were to value Frye's writings for nothing else, it would be his penetrating analysis on the nature of romance that would perhaps most powerfully claim our attention" (cit. en Hamilton, 1990:140). Quizá el género fundacional de la teoría literaria de Frye pueda ser el del *romance*, al igual que la tragedia lo es para Aristóteles.

El *mythos* del *romance* toma como punto de partida y amplía el sentido que Frye asignaba al término *romance* en el primer ensayo. Como hemos visto anteriormente, en el período denominado *romance* el poder de acción del héroe es superior al nuestro, y este hecho sugiere que uno de los elementos narrativos del *mythos* del *romance* va a ser la aventura: "The essential element of plot in romance is adventure" (Frye, 1957: 186).

En la medida que el *romance* "achieves a literary form, it tends to limit itself to a sequence of minor adventures leading up to a major or climacteric adventure...We may call this major adventure, the element that gives literary form to the romance, the quest" (Frye, 1957: 186-7).

Según el estudio de A.C. Hamilton, el *mythos* del *romance* es el único que abarca al completo el círculo que configura los cuatro *mythoi*, en la medida en que la comedia apunta hacia el *romance*, la tragedia es un descenso desde él, y la ironía deviene en parodia de él. (Hamilton, 1990: 140).

El tema narrativo de la búsqueda o *quest-myth* es pues el mito fundacional que da forma al *mythos* del *romance*. Un mito que presenta cuatro aspectos

diferenciados inherentes a su código narrativo, tal y como sugiere el crítico canadiense:

"First the agon or conflict itself. Second, the pathos or death, often the mutual death of hero and monster. Third, the disappearance of the hero, a theme which often takes the form of sparagmos or tearing to pieces... Fourth, the reappearance and recognition of the hero [anagnorisis]..." (Frye, 1957: 192).

Sin embargo, la importancia del *quest-myth* se revela crucial cuando Frye sugiere que se trata de una especie de *unifying myth* a partir del cual se *desglosan* los cuatro *mythoi*. Siendo a su vez los cuatro aspectos que componen el *quest myth* del *mythos* del *romance*, los temas arquetípicos de los cuatro *mythoi*:

"Agon or conflict is the basis or archetypal theme of romance, the radical of romance being a sequence of marvellous adventures. Pathos or catastrophe, whether in triumph or in defeat, is the archetypal theme of tragedy. Sparagmos, or the sense that heroism and effective action are absent, disorganized or foredoomed to defeat, and that confusion and anarchy reign over the world, is the archetypal theme of irony and satire. Anagnorisis, or recognition of a newborn society rising in triumph around a still somewhat mysterious hero and his bride, is the archetypal theme of comedy" (Frye, 1957: 192)

El *romance* se convierte así para Frye en el género central de la literatura, "the structural core of all

fiction" pues articula la épica del ser humano, "man's vision of his own life as a quest" (Frye, 1976: 15).

Tratándose de un *mythos* de tal relevancia analizaremos el itinerario que ofrece Frye a lo largo de sus seis fases. La primera fase narra "the myth of the birth of the hero" (Frye, 1957: 198), la segunda "the innocent youth of the hero" (Frye, 1957: 199), en la tercera fase la narración "takes place in, or at any rate primarily concerns, our world, which is in the middle, and which is characterized by the cyclical movement of nature" (Frye, 1957: 187). En la cuarta fase el tema narrado sugiere "the maintaining of the integrity of the innocent world against the assault of experience" (Frye, 1957: 201). En la quinta fase se produce un distanciamiento similar al que encontramos en el modo irónico. Y por último en la sexta fase hay un *ricorso* o vuelta al mito. Tras el distanciamiento del mundo en la fase anterior la narración "brings us around again to the image of the mysterious newborn infant floating on the sea" (Frye, 1957: 203).

En este *mythos* del *romance* Frye vuelve a insistir en la idea de que la Biblia aporta "the metaphorical key to the displacements of romance" (Frye, 1957: 188). Y en este contexto el término *displacement* vuelve a adquirir relevancia, en la medida en que explica la dinámica inherente a la literatura occidental, en virtud de la cual el *romance* inicia un proceso de *secularización* desplazada que continua hasta nuestros días.

Al final de este *mythos* Frye ofrece una conclusión que él denomina "the point of epiphany" esto es un momento epifánico que se da en el interior de este *mythos* donde "the undisplaced apocalyptic world and the cyclical world of nature come into alignment" (Frye, 1957: 203), y uno de los términos que aparece explicado en el glosario

final que aparece en la *Anatomy*. Conclusión que viene a explicar la idea que Frye a lo largo de su producción crítica ha mantenido de que el romance es "the structural core of all fiction".

Este *point of epiphany* del que habla Frye es el espacio privilegiado desde el cual el crítico puede observar la obra literaria en el contexto más amplio de la cultura occidental. Desde este mismo punto epifánico el crítico canadiense mantiene que la literatura deviene en Escritura Sagrada/Secular. Una Escritura donde la Biblia como un "single archetypal structure extending from creation to apocalypse" se postula como "the major informing influence on literary symbolism" (Frye, 1957: 315-316) y en última instancia en el cuarto ensayo se erige en libro enciclopédico que contiene todas las formas literarias codificables.

Conviene no olvidar que en este sentido la *Anatomy* también pretende erigirse en el mapa de lectura capaz de proporcionar el instrumental y la terminología que permita interpretar la literatura occidental.

La relación entre una Escritura Sagrada y una Escritura Secular que tantas veces hemos subrayado en este trabajo, vuelve a ponerse en valor en este mythos, pero sin duda es una idea que el crítico canadiense repite a lo largo de todos sus escritos. La Biblia es en Frye la Escritura "[from which] our literature is most directly descended" (Frye, 1976a: 17 cit. en Hamilton, 1990: 143) o "the ultimate context for all works of literature" (Frye, 1970: 170-1) además de "an imaginative framework ... within which Western literature had operated down to the eighteenth century and is to a large extent still operating" (Frye, 1982: xi).

En su libro dedicado al romance, *The Secular Scripture*, Frye se preguntaba si:

"is it possible ... to look at secular stories as a whole, and as forming a single integrated vision of the world, parallel to the Christian and biblical vision?" (Frye, 1976: 15).

En este sentido el *mythos* del *romance*, en tanto "structural core of all fiction", revela un *point of epiphany* que es el posicionamiento crítico desde el que descubrir esa visión humana y revelada del mundo. Ese punto epifánico en este ensayo puede ser el equivalente en la *anagogic phase* a esa perspectiva desde la cual una obra literaria es "an individual manifestation of the total order of words" (Frye, 1957: 144).

5.4.2.3. *The Mythos of Autumn: Tragedia.*

Ya desde el inicio de esta sección el crítico canadiense realiza una significativa declaración de intenciones al afirmar que:

"Thanks as usual to Aristotle, the theory of tragedy is in considerably better shape than the other three mythoi" y precisamente por las excelentes aportaciones al género de la tragedia del Estagirita en este *mythos* podemos "deal with [the theory of tragedy] more briefly, as the ground is more familiar" (Frye, 1957: 206)

Desde el principio de esta sección Frye establece el tipo de personajes que nos encontramos en las tragedias, contrastándolos con los de los otros *mythoi*. Así, los personajes trágicos "are emancipated from dream, an

emancipation which is at the same time a restriction, because the order of nature is present" (Frye, 1957: 207). Y precisamente en virtud de ese orden natural el fin del relato trágico pone en valor lo que Frye denomina *epiphany of law*, esto es, "that which is and must be" (Ibid, 208), algo que el héroe trágico debe asumir ineluctablemente.

Puesto que la tragedia, a diferencia de la comedia, tiende a centrarse en un personaje central, habrá que definir a ese personaje o héroe trágico y el papel que desempeña en el *mythos* de la tragedia. En este sentido Frye nos remite a la secuencia de modos expuesta en la *theory of modes*: "We have given reasons in the first essay for thinking that the typical tragic hero is somewhere between the divine and the "all too human" (Frye, 1957: 207) y por supuesto si lo colocamos frente al lector o al auditorio, el héroe trágico:

"is very great as compared with us, but there is something else, something on the side of him opposite the audience, compared to which he is small". (Frye, 1957: 207)

En resumen el héroe trágico se encuentra ubicado "halfway between human society on the ground and the something greater in the sky" (Frye, 1957: 207), posición privilegiada que le convierte en una especie de mediador o "conductor of the power about them" (Frye, 1957: 207). No escapa a la ironía del crítico canadiense que en calidad de héroes trágicos, el vínculo con ese *something greater in the sky* -que va desde "God, gods, fate, accident, fortune, necessity" (Ibid, 207)- coloca a estos héroes en personajes susceptibles de ser "instruments as well as victims of the divine lightning" (Ibid, 207).

Una de las momentos más interesantes que hallamos en este *mythos* lo encontramos en la revisión que Frye realiza de algunos planteamientos clásicos sobre la tragedia provenientes de Aristóteles. El crítico canadiense se refiere a esos planteamientos como *two reductive formulas* que a menudo han sido empleadas para explicar en qué consiste la tragedia (Ibid, 209). Una de esas formulas reduccionistas sugiere que la tragedia muestra la omnipotencia de un destino externo, y la otra plantea que el acto que inicia el proceso trágico es el resultado de "a violation of moral law, whether human or divine" (Ibid, 210). Esto es, que la *hamartia* aristotélica "must have an essential connection with sin or wrongdoing" (Ibid, 210).

En su artículo de 1951 "A Conspectus of Dramatic Genres", Frye ya plantea esta desavenencia con la poética aristotélica en los siguientes términos:

"Aristotle ... sees the violation [of moral law] as deliberate act (proairesis), and its nemesis as ethically, even physically intelligible. But we come nearer the heart of tragedy when the catastrophe is seen, not as a consequence of what one has done, but as the end of what one is. The Christian original sin, the medieval wheel of fortune, the existentialist's 'dread' are all attempts to express the tragic situation as primary and uncaused, as a condition and not an act, and such ideas bring us closer than Aristotle's flaw (hamartia) does to the unconscious crime of Oedipus, the unjust death of Cordelia, or the undeserved suffering of Job". (Frye, 1951b: 548-9).

De alguna manera, el personaje condiciona la propia estructura de la obra, una suerte de carácter como destino ("catastrophe ... as the end of what one is") que lleva inscrito el argumento del acontecimiento trágico. Por lo que, el acto trágico no viene marcado tanto por la violación de la ley natural y como producto de una elección personal sino como por la propia personalidad del héroe trágico, como por ejemplo encontramos en muchos héroes trágicos shakespeareanos.

Volviendo pues a las dos fórmulas reduccionistas señaladas anteriormente, podemos decir que la primera tiende a confundir la condición trágica de una obra con el proceso trágico: "fate, in a tragedy, normally becomes external to the hero only after the tragic process has been set going." (Frye, 1957: 210) La segunda fórmula reduccionista, esto es la que dota de una carga moral a la elección del héroe trágico Frye la redefine de la siguiente manera: "Aristotle's hamartia [or flaw], then, is a condition of being, not a cause of becoming." (Ibid, 213). De nuevo el héroe trágico para el crítico canadiense posee una condición trágica, su carácter como destino desencadena los acontecimientos trágicos de igual modo que el carácter de Macbeth desencadena todos los acontecimientos que tienen lugar en la tragedia del mismo nombre. Las tres brujas con que se encuentran Macbeth y Banquo adelantan de manera premonitoria lo que los espectadores encontrarán en la obra, sin embargo la personalidad de Macbeth es en última instancia el instrumento del que se sirve un destino que solo su carácter puede llevar a cabo.

El *mythos* de la tragedia es quizá el que menor impacto ha tenido y el que, como señala A.C. Hamilton, ha tenido "the least contribution to contemporary theory" (Hamilton, 1990: 148). Quizá contribuya a ello la

existencia de alguna inconsistencia como por ejemplo definir a los personajes de la tragedia "very like that of comedy in reverse" (Frye, 1957: 216). Pues los personajes trágicos, a diferencia de los de la comedia no son meros actantes de la trama que cumplan una determinada función, sino más bien personajes demasiado humanos que nos permiten percibir cómo "the sense of the authentic natural basis of human character comes into literature" (Ibid, 206).

El desarrollo del *mythos* de la tragedia, sin menoscabar sus interesantes relecturas de Aristóteles no parece ocupar el interés principal del crítico canadiense. Es en el terreno de la comedia y el *romance* donde el crítico canadiense parece haber realizado sus aportaciones más novedosas, (Hamilton, 1990: 148).

5.4.2.4. *The Mythos of Winter: Ironía y sátira*

El germen de algunas de las ideas expuestas en el *mythos* de la ironía se halla contenido en los dos siguientes ensayos: "The Anatomy in Prose Fiction" y "The Nature of Satire" publicados respectivamente en 1942 y 1944. En ambos ensayos Frye trata lo que él denomina la tradición de la sátira menipea y la sátira como género.

Quizá el aspecto más problemático de este *mythos* sea precisamente el que sugiere su propio nombre. La elección de dos términos para definir un *mythos* parece generar confusión. Una tentativa de clarificación es esgrimida desde el principio, cuando el crítico canadiense afirma que "The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony". Con lo que, como sugiere Hamilton, el último *mythos* "could be named irony, with its six phases being degrees of militancy" (Hamilton,

1990: 149). El segundo intento de distinción entre ironía y sátira nos lo ofrece Frye cuando relaciona ambos elementos con la comedia y la tragedia:

"Satire is irony which is structurally close to the comic: the comic struggle of two societies, one normal and the other absurd, is reflected in its double focus of morality and fantasy. Irony with little satire is the non-heroic residue of tragedy, centering on a theme of puzzled defeat" (Frye, 1957: 224).

Desde esta perspectiva, y gracias a estos dos términos, entendemos la correlación entre los *mythoi* colindantes y el *mythos* de la ironía y la sátira. En cualquiera de los casos, lo que sí deja claro desde el principio el crítico canadiense es que: "As structure, the central principle of ironic myth is best approached as a parody of romance" (Frye, 1957: 223), esto es, "the application of romantic mythical forms to a more realistic content" (Ibid, 223).

En "The Nature of Satire" (1944), Frye presenta dos componentes básicos de la sátira que son "wit or humour" y "an object of attack". Esta idea aparece reformulada y ampliada en la *Anatomy* cuando afirma Frye que el "wit or humour [are] founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd" (Frye, 1957: 224). Advertimos pues un elemento más que resquebraja la unidad de este *mythos*, pues la ironía carece de esa "fantasy", "wit" o "humour" tan esencial en la sátira (Hamilton, 1990: 151).

Una vez señalada esta definición problemática del *mythos* hay que recordar que al comienzo de esta sección, Frye se refiere a éste con el término de *ironic myth* y nos recuerda el carácter paródico que muestra respecto

del *mythos* del *romance*. Más adelante el crítico canadiense señala que uno de los temas centrales de esta estructura narrativa "is the disappearance of the heroic" (Frye, 1957: 228) o que una ironía carente de sátira no es sino una "non-heroic residue of tragedy". Este planteamiento del *ironic myth* carente de elementos heróicos remite al primer ensayo de la *Anatomy* y nos recuerda la posición del héroe del modo irónico frente al resto, siendo por tanto el héroe más desplazado de todos. El *mythos* de la sátira y la ironía es igualmente el *mythos* más desplazado de todos, una suerte de "parody of romance" (Frye, 1957: 223), que se topa con lo que Frye denomina *demonic myth*, esto es, la estructura narrativa más desplazada en la secuencia o relato arquetípico que se inicia con el *apocalyptic myth*. La importancia de este último tramo es clave en la *theory of mythoi*. En el célebre último párrafo de este *mythos*, tras haber tocado fondo y haber completado el círculo narrativo que representa los cuatro *mythoi*, Frye apunta a una *demonic epiphany*, una suerte de *ricorso* viconiano en el que el lector al igual que el Dante que topa con el infierno "follows Virgil over the hip and thigh of the evil giant ... [and] passes the center and finds himself no longer going down but going up, climbing out on the other side of the world to see the stars again" (Frye, 1957: 239). Este escenario dantesco que describe Frye le sirve al crítico para ilustrar el movimiento cíclico que dinamiza y completa el círculo de los *mythoi*. Las dos últimas frases del *third essay*, con ese estilo epigramático y elocuencia kerygmática a la que nos tiene acostumbrados el crítico canadiense, consolidan la impecable arquitectura de la *theory of mythoi* al afirmar que "Tragedy can take us no farther; but if we persevere with the *mythos* of irony and satire, we shall pass a dead

center, and finally see the gentlemanly Prince of Darkness bottom side up" (Frye, 1957: 239).

5.5. Crítica retórica: teoría de los géneros

Clausurar una poética de las dimensiones de la *Anatomy of Criticism* con una teoría de los géneros, no deja de resultar una conclusión polémica, habida cuenta del escenario crítico en el que este tratado se publica. Estamos hablando de una década, la de 1950, en la que la escuela crítica dominante -el *New Criticism*- negaba la necesidad y pertinencia de una teoría de los géneros. Para críticos como W.K. Wimsatt, una crítica fundamentada en el estudio de los géneros -"the Hellenistic-Roman and neoclassic criticism by rules of genre" (cit. en Hamilton, 1990: 267)- constituía una suerte de perversión de la misma. No debemos olvidar, por otro lado, el culto que el *New Criticism* rendía a la obra literaria como producto único e inédito carente, por lo demás, de una conexión con cualquier estructura pregenérica (véase *mythoi*) o crítica genérica que limitara su originalidad. En este sentido, la posición de Frye no sólo en este ensayo sino también en los precedentes, no puede estar más alejada de los postulados neocríticos.

El último de los cuatro essays que componen la *Anatomy of Criticism*, comienza con una interesante revelación sobre la arquitectura que sustenta el formidable edificio teórico del crítico canadiense. Frye reconoce que la *Anatomy* "employs a diagrammatic framework that has been used in poetics ever since Plato's time" (Frye, 1957: 243). A partir de esta aseveración, el crítico canadiense describe y despliega de manera exhaustiva una serie de estructuras tripartitas o tríadas

que van desde la división del bien en tres áreas: "of which the world of art, beauty, feeling, and taste is the central one, and is flanked by two other worlds. One is the world of social action and events, the other the world of individual thought and ideas" (Frye, 1957: 243), hasta la descripción que de este marco diagramático hace Edgar Allan Poe en su célebre ensayo "The Poetic Principle": "Poe gives his versión of the diagram (right to left) as Pure Intellect, Taste and the Moral Sense. 'I place Taste in the middle' said Poe, 'because it is just this position which in the mind it occupies'" (Ibid, 243). Más adelante, Frye expande esta tríada -con una capacidad de síntesis admirable- trazando sucesivas correspondencias entre los esquemas que acabamos de describir y aquellos que ya han sido mencionados en essays anteriores de la *Anatomy*:

"... we have portrayed the poetic symbol as intermediate between event and idea, example and precept, ritual and dream, and have finally displayed it as Aristotle's *ethos*, human nature and the human situation, between and made up of *mythos* and *dianoia*, which are verbal imitations of action and thought respectively" (Ibid, 243).

Hasta aquí, nos hallamos ante un escenario o *diagrammatic framework* que nos resulta familiar: *mythos*, *ethos* y *dianoia*, son elementos que en diferentes contextos han articulado el desarrollo de los essays previos. Sin embargo, en el *fourth essay* Frye impulsa una teoría de los géneros que obtiene a partir de la descripción de nuevas tríadas que, en última instancia, proceden del *diagrammatic framework* al que alude al principio del essay.

Cuando Aristóteles describe en su *Poética* los elementos de que se compone la poesía, menciona, además de los referidos *mythos*, *ethos* y *dianoia*, otros tres elementos que son: *melos*, *lexis*, y *opsis*, a los que Frye se refiere en los siguientes términos:

"Considered as a verbal structure, literature presents a lexis which combines two other elements: *melos*, an element analogous to or otherwise connected with music, and *opsis*, which has a similar connection with the plastic arts. The word *lexis* itself may be translated "diction" when we are thinking of it as a narrative sequence of sounds caught by the ear, and as "imagery" when we are thinking of it as forming a simultaneous pattern of meaning apprehended in an act of mental "vision" (Frye, 1957: 244).

Estos tres términos, *melos-lexis-opsis*, sitúan a la literatura en una posición privilegiada en el marco de las artes, como indicamos a continuación:

"...literature seems in a way to be central to the arts... It appeals to the ear, and so partakes of the nature of music... Literature appeals to at least the inner eye, and so partakes of the nature of the plastic arts..." (Frye, 1957: 243-244).

La siguiente tríada de obligada mención en un essay que trata sobre retórica es la constituida por el *trivium* clásico compuesto por gramática, retórica y lógica. En este sentido, el crítico canadiense traza una correspondencia entre gramática y *mythos* y lógica y *dianoia*. A la hora de definir la retórica, Frye recurre a

una división de ésta en dos tipos: retórica ornamental y retórica persuasiva. Evidentemente, en este essay el crítico canadiense se interesará por la primera, por hallarse vinculada a la literatura, es decir, "what we have called the hypothetical verbal structure which exists for its own sake" (Frye, 1957: 245). Si nos detenemos en esta estructural verbal hipotética que informa lo que Frye denomina literatura, podremos comprobar que uno de los elementos de esta estructura, la *lexis*, se corresponde con la mencionada retórica ornamental: "... there seems little doubt that ornamental rhetoric is the *lexis* or verbal texture of poetry" (Frye, 1957: 245). A partir de este momento, el crítico canadiense se atreve a ensayar un postulado provisional (*tentative postulate*) que establece el punto de partida de este essay:

"We may, then, adopt the following tentative postulate: that if the direct union of grammar and logic is characteristic of non-literary verbal structures, literature may be described as the rhetorical organization of grammar and logic" (Frye, 1957: 245).

Una vez delimitado el lugar que ocupa la retórica en este ensayo, Frye traza la vinculación entre la retórica y la teoría de los géneros: "The basis of generic criticism in any case is rhetorical, in the sense that the genre is determined by the conditions established between the poet and his public" (Frye, 1957: 247). Es decir, que la teoría de los géneros trata del efecto retórico que tiene la literatura en el receptor de la obra literaria.

A partir de la relación -dentro de un marco retórico- entre público y artista o *poet*, Frye presenta lo que denomina *radical of presentation* o cauces de presentación, como los denomina Claudio Guillén (Guillén, 2005: 156). A partir de este concepto Frye establece su clasificación genérica según el tipo de comunicación que se produzca entre artista y público:

"words may be acted in front of a spectator [drama]; they may be spoken in front of a listener [epos]; they may be sung or chanted [lyric]; or they may be written for a reader [fiction]" (Frye, 1957: 247)⁹

A la hora de buscar las causas formales de los géneros, Frye rastrea en la figura del autor. Aunque nos avisa de que la psicología de la creación no es el asunto del que trata este *essay*, sí que tantea ese espacio complejo que constituye el proceso creativo. Para ello se sirve de un concepto que extrae del poeta Samuel Taylor Coleridge, denominado "initiative". Consciente de que pueda estar *malinterpretando* el término, nos advierte en una nota al final del libro de lo siguiente: "I do not claim that I am correctly interpreting Coleridge's term, but the necessity of being a terminological buccaneer should be clear enough by now" (Frye, 1957: 362). Sea o no un *terminological buccaneer*, el concepto de *initiative*

⁹ Frye es consciente de que el *radical of presentation* puede ser un concepto problemático. Frye nos dice: "One may print a lyric or read a novel aloud, but such incidental changes are not enough in themselves to alter the genre" (Frye, 1957: 247). En un artículo posterior, de 1985, Frye sugiere lo siguiente: "to clarify the notion of genre it is necessary to speak of a *radical of presentation*, which relates to the origin of the tradition within which the poet is operating rather than to what in practice would be the poet's mode of communication" (cit en Hamilton, 1990: 267).

le sirve al crítico para dar forma a sus argumento y clasificación.

A lo que Frye alude con este término es a esa suerte de "controlling and coordinating power" (Frye, 1957: 245) que se encuentra ubicada en la mente del poeta. Y que, dada la dificultad que supone su descripción, constituye según el crítico "not a unit but a complex of factors" (Ibid, 246). A mi modo de ver, el concepto de *initiative*, tal y como lo entiende Frye, parece aludir a las operaciones retóricas que conocemos con los nombres de *inventio* y *dispositio* (Albaladejo, 1989: 73-75). Sin embargo, el crítico aclara que ese complejo de factores está integrado por el tema, las imágenes, el tipo de metro -si es que lo hay- usado en el poema (*integrating rhythm*) y el género: "Of these, theme [*mythos*] and the choice of images [*dianoia*] engaged our attention in the previous essay; genre and the integrating rhythm concern us here" (Frye, 1957: 246).

Nos hemos referido a los géneros que Frye extrae a partir del *radical of presentation* o cauces de presentación, y hemos señalado entre corchetes la denominación que otorga Frye a cada uno de esos cuatro géneros: *drama*, *epos*, *lyric* y *fiction*. El otro concepto que articula la disposición de este essay es el de *integrating rhythm*, que pasaremos a analizar a continuación. Sin embargo, antes de pasar a ese apartado, nos gustaría detenernos en un aspecto que nos parece primordial para entender el espíritu con el que está concebido este último essay. Nos referimos a la concepción que el propio Frye tiene de su teoría de los géneros. En este sentido en la *Anatomy* Frye sugiere lo siguiente:

"The purpose of criticism by genres is not so much to classify as to *clarify* [mi cursiva] such traditions and affinities, thereby bringing out a large number of literary relationships that would not be noticed as long as there were no context established for them" (Frye, 1957: 247-248).

Frye parece querer huir de las clasificaciones o *pigeon-holing* y pretende ofrecer el marco o contexto que relacione los géneros literarios, de la misma manera que en el universo verbal constituido por el llamado *order of words* todas las obras literarias están relacionadas entre sí. Ese intento de relacionar géneros ha llevado a críticos como Paul Hernadi a afirmar que: "the finest generic classifications of our time make us look beyond their immediate concern and focus on the *order of literature*, not on *borders between literary genres*" (cit. en Hamilton, 1990: 267). Críticos como E.D. Hirsch, Jr, no están de acuerdo con esta idea de relación entre géneros, y consideran que la crítica genérica de Frye posee una base eminentemente ontológica: "the only broad genre concept ... which is by nature illegitimate is the one which pretends to be a species concept that somehow defines and equates the members it subsumes", y concluye diciendo que ese es: "the great danger... in Northrop Frye's classification of literary genres." (cit. en Hamilton, 1990: 267). En nuestra opinión, no es éste el espíritu que informa la teoría de los géneros, antes bien percibimos una suerte de interrelación entre géneros que se hallan descritos y delimitados en virtud de esa interrelación. Para nosotros la influencia de A.N. Whitehead se hace patente en esta concepción, e igualmente percibimos una de las constantes que vertebran la poética de Northrop Frye, en la que en palabras de

David Cayley: "everything is potentially identified with everything else" (Cayley, 1992: 11).

Una vez que Frye relaciona los *radicals of presentation* con sus respectivos géneros, el crítico canadiense vuelve a activar otra de sus tríadas donde podemos leer entre líneas que la tríada constituida por *drama- epos/fiction -lyric* se corresponde (quizá de manera forzada) con la tríada compuesta por *melos-lexis-opsis*.

"Epos and fiction make up the central area of literature, and are flanked by the drama on one side and by the lyric on the other. Drama has a peculiarly intimate connection with ritual, and lyric with dream or vision, the individual communing with himself" (Frye, 1957: 250).

A partir de esta clasificación Frye describe los *integrating rhythm* propios de cada género que quedarían definidos de la siguiente forma: de recurrencia en el género épico; de continuidad en la prosa; de decoro en el drama, y de asociación en la lírica:

"In epos some kind of comparatively regular metre tends to predominate...In fiction prose tends to predominate, because only prose has the continuous rhythm appropriate for the continuous form of the book...Drama has no controlling rhythm peculiar to itself, but it is most closely related to epos in the earlier modes and to fiction in the later ones. In the lyric a rhythm which is poetic but not necessarily metrical tends to predominate" (Frye, 1957: 250-1).

Es importante señalar que, como reconoce el propio Frye, el género del *drama* no posee su propio *controlling rhythm*, y que guarda por tanto una relación con los ritmos propios del *epos* y de la prosa. Algo que, en nuestra opinión, redundaría en la idea de que en ocasiones, el crítico canadiense fuerza las correspondencias en su esquema teórico con la finalidad de otorgar mayor coherencia a su crítica literaria. Sin duda es ésta una de las debilidades más señaladas en la *Anatomy of Criticism* que también hallamos en el *third essay*. Precisamente Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo han señalado esta debilidad al referirse a la teoría de los *mythoi*:

"... tiene momentos muy atractivos, pero (...) en general resulta bastante forzada en muchos casos por la difícil acomodación de los materiales históricos con las categorías..." (García Berrio y Huerta Calvo, 1992: 73).

En este sentido, el *fourth essay*, postula la existencia de cuatro géneros que en términos teóricos se encuentran claramente diferenciados, pero que al corporeizarse literariamente se encuentran: "inextricably mixed in any literary work" (Hamilton, 1990: 161). Precisamente en *The Well-Tempered Critic*, Frye analiza seis posibles combinaciones de los ritmos propios de cada género, con lo que de alguna manera reconoce la difícil acomodación entre un género teórico y un género histórico. En aquel estudio Frye afirma en relación a los tres ritmos de integración lo siguiente: "all three rhythms are involved in all writing, but one is normally the dominating or organizing rhythm" (Frye, 1963b: 25). Por tanto a la hora de describir cada género y su ritmo

correspondiente, Frye tiene en mente un modelo teórico que, de hallarse presente en una obra literaria determinada, lo hace de tal manera que predomina o prevalece sobre los otros dos ritmos restantes: "A genre's 'normal' form may be defined as one in which its dominant rhythm is equidistant from the rhythms that dominate the other genres" (Hamilton, 1990: 162).

5.5.1. *The Rhythm of Recurrence: Epos*

Las líneas maestras que recorren esta sección del *fourth essay* se encuentran ya perfiladas en un célebre artículo de 1942 llamado "Music in Poetry". Dicho artículo contiene una afirmación polémica donde el crítico asegura que "what is truly musical in poetry is not the beautiful sound of words but their rhythmic organization" (cit. en Hamilton, 1990: 163). El *rhythm*, pues, es un aspecto esencial para entender las conclusiones que este apartado alcanza. En este sentido Frye define en qué consiste el ritmo del *epos* en los siguientes términos:

"The regular pulsating metre that traditionally distinguishes verse from prose tends to become the organizing rhythm in epos or extended oratorical forms" (Frye, 1957: 251).

Aunque también sugiere otra definición de *epos* más concisa cuando afirma que:

"We are speaking now of epos or extended poetry in a continuous metre" (Frye, 1957: 255)

El metro, nos dice el crítico canadiense, es un aspecto de la poesía que determina, junto con la cantidad o el acento, el ritmo recurrente característico del *epos*. Todos estos aspectos vienen marcados, además, por el *rhythm* y el *pattern*, trasuntos ambos del *melos* y la *opsis*, respectivamente. De esta manera el ritmo recurrente funciona como "a complex of accent, metre, and sound pattern" (Frye, 1957: 263).

"... rhythm and pattern, show that recurrence is a structural principle of all art, whether temporal or spatial in its primary impact" (Frye, 1957: 251).

Frye ofrece numerosos ejemplos de obras de Spenser, Alexander Pope, Browning o Tennyson pues en la introducción nos advierte de que en lo que concierne a "diction and linguistic elements, we must limit our survey mainly to a specific language, which will be English" (Frye, 1957: 257). Puesto que su análisis se limita exclusivamente a la lengua inglesa, Frye analiza en detalle el verso de cuatro apoyos acentuales (*four stress line*) porque en su opinión "[it] seems to be inherent in the structure of the English language" (Frye, 1957: 251). A partir de este momento el crítico canadiense ofrece un catálogo de ejemplos con los que pretende demostrar que la *four stress line* es un ritmo recurrente que subyace a buena parte de las formas métricas características de la lengua inglesa. Así, el verso de cuatro apoyos acentuales marca el ritmo de la poesía popular, de las baladas, del pareado rimado de Dryden y Pope o incluso del pentámetro yámbico. Para este

último ejemplo Frye sugiere una forma de lectura que resalta dicho verso: "If we read many iambic pentameters "naturally", giving the important words the heavy accent that they do have in spoken English, the old four-stress line stands out in clear relief against its metrical background" (Frye, 1957: 251). Quizá no quede muy claro a qué se refiere el crítico canadiense cuando habla de leer pentámetros yámbicos de manera "natural", pero en cualquier caso, más adelante, Frye aclara que no nos está indicando cómo leer sino más bien cómo escanciar versos de una manera sencilla: "I am not indicating how the passage is to be read so much as how it may most easily be scanned: as with metrical scansion, every reader will make his own modification of the pattern" (Frye, 1957: 253).

En todos los ejemplos que Frye propone, el patrón de la *four stress line* marca el ritmo acentual de manera estable y recurrente. Lo que lleva al crítico canadiense a lanzar su polémica definición de poesía musical; o al menos a rebatir la idea generalizada que se tiene de ésta:

"These examples have, perhaps, begun to illustrate already something of what the word "musical", Aristotle's *melos*, really means as a term in modern literary criticism... When in poetry we have a predominating stress accent and a variable number of syllables between to stresses (usually four stresses to a line, corresponding to "common time" in music), we have musical poetry..." (Frye, 1957: 255).

En otras palabras, el verso de cuatro apoyos acentuales que presenta un número variable de sílabas entre cada uno de ellos, es musical; y estará relacionado por tanto con la *melos* aristotélica. Por el contrario, el verso de cinco apoyos acentuales (por ejemplo, el pentámetro yámbico) que alterna cada apoyo acentual con una sola sílaba no acentuada, no es musical; y estaría, por lo demás, relacionado con la *opsis*.

El concepto de poesía musical es un tanto problemático en este essay, y pretende cuestionar el concepto tradicional que se tiene de la relación entre estas dos artes:

"This technical use of the word musical is very different from the sentimental fashion of calling any poetry musical if it sounds nice" (Frye, 1957: 255).

Por otro lado, cuando Frye analiza la relación entre poesía y artes visuales (*opsis*), reconoce que la conexión es más forzada: "The relations between poetry and the visual arts are perhaps more far-fetched than those between poetry and music" (Frye, 1957: 258). Quizá, como sugiere A.C. Hamilton, ello se deba a que en esta sección "his subject is rhythm, not imagery" (Hamilton, 1990: 164). No obstante, el crítico canadiense ofrece un ejemplo claro de poesía influida por la *opsis* en lo que se conoce como "imitative harmony" o onomatopeya (Frye, 1957: 258).

Al final de este apartado Frye se detiene de nuevo en su concepción de la poesía musical, y ofrece una explicación sobre el uso confuso y extraviado (en su

opinión) del concepto de poesía musical en la crítica literaria.

"The main reason for the confused use of the term musical in literary criticism is that when critics think of music in poetry, they seldom think of the actual music contemporary with the poetry they are discussing" (Frye, 1957: 262).

5.5.2. *The Rhythm of Continuity: Prose*

El ritmo de la continuidad, corresponde a la prosa, y consiste en "The semantic rhythm of sense, or what is usually felt to be the prose rhythm" (Frye, 1957: 263). Si en el epos el ritmo dominante era el recurrente, en la prosa "the semantic rhythm is primary" (Frye, 1957: 263). Esta sección actúa, de alguna manera, como contrapunto al apartado de *The Rhetoric of Non-Literary Prose*, incluido al final del *fourth essay*. Y por ello es casi obligado definir la prosa literaria en términos ciertamente tautológicos: "literary prose results from the use within literature of the form used for discursive or assertive writing" (Frye, 1957: 263).

De nuevo, el modelo de género que Frye tiene en mente concibe el ritmo de la prosa como "continuous, not recurrent, and the fact is symbolized by the purely mechanical breaking of prose lines on a printed page" (Frye, 1957: 263). Posteriormente, en un claro intento de quintaesenciar la definición de este género, el crítico nos dice que "prose by itself is a transparent medium: it is at its purest -that is, at its furthest from epos and other metrical influences- when it is least obtrusive and presents its subject-matter like plate glass in a shop window. (Frye, 1957: 265).

Frye se refiere también al papel que juegan el *melos* y la *opsis* en la prosa literaria. Por un lado la prosa literaria musical es descrita por el crítico canadiense como:

A tendency to long sentences made up of short phrases and coordinate clauses, to emphatic repetition combined with a driving linear rhythm, to invective, to exhaustive catalogues, and to expressing the process or movement of thought instead of the logical word-order of achieved thought, are among the signs of prose *melos*. (Frye, 1957: 266).

Los ejemplos de *prose melos* van de Rabelais a Joyce, pasando por Sterne, Proust o Gertrude Stein. Por otro lado, cuando Frye habla de una prosa dominada por la *opsis*, se limita únicamente a ofrecer ejemplos de autores que la cultivan, y sus explicaciones son menos prolijas que en el caso de la *prose melos*: "The tendency to *opsis* in De Quincey, Pater, Ruskin, and Morris, to name a few at random, often includes a tendency to elaborate pictorial description and long decorative similes" (Frye, 1957: 267).

Como conclusión a este apartado, Frye nos dice que pocos escritores que escriban en prosa presentan una inclinación marcada hacia el *melos* o la *opsis*. Sólo cuando somos conscientes de un estilo muy marcado en algún autor, podemos afirmar que la obra de dicho autor se encuentra escorada hacia el *melos* o la *opsis*.

5.5.3. *The Rhythm of Association: Lyric*

Nos referimos a continuación al último de los tres *integrating rhythm* que conforman la teoría de la géneros, que es el correspondiente a la lírica. En relación a los dos ritmos ya referidos -*recurrence* y *semantic rhythm of sense*- el *rhythm of association* constituye "an independent rhythm equally distinct from metre and from prose" (Frye, 1957: 272).

Al describir este género, Frye se refiere a la secuencia de los modos del *first essay*, y al nivel literal del significado del *second essay*: "It looks as though the lyric genre has some peculiarly close connection with the ironic mode and the literal level of meaning" (Frye, 1957: 271). En el género lírico el poeta, al igual que el escritor del modo irónico, da la espalda al público. Por otro lado, la conexión con el nivel literal del significado cuando Frye afirma que el lírico es el género "which most clearly shows the hypothetical core of literature, narrative and meaning in their literal aspects as word-order and word-pattern" (Frye, 1957: 271).

De los tres ritmos analizados quizá éste sea el que más interesa a Frye, no sólo por el número de páginas que le dedica -muy superior a los otros dos-, sino también porque "it bypasses the consciousness to reach back and down to the subconscious, the elemental, the primitive and popular, the archetypal and mythic" (Hamilton, 1990: 167). En este sentido es este género el más capacitado para transmitir lo que el crítico en la introducción denomina "the presence of incommunicable experience" (Frye, 1957: 27).

Frye ilustra con gran claridad en qué consiste el ritmo de la asociación y cuál es su relación con el *epos*

y la *prosa*. Y lo hace citando al azar (*at random*) un ejemplo que sin duda es demasiado pertinente como para que sea producto de la casualidad. Del verso "Ay, but to die, and go we know not where", pronunciado por Claudio en la obra de Shakespeare *Measure for Measure*, Frye afirma lo siguiente:

"We can hear of course the metrical rhythm, an iambic pentameter spoken as a four-stress line. We can hear the semantic or prose rhythm... But we can also, if we listen to the line very attentively, make out still another rhythm in it, an oracular, meditative, irregular, unpredictable, and essentially discontinuous rhythm, emerging from the coincidences of the sound pattern" (Frye, 1957: 271).

Si la *initiative* (término que Frye tomaba prestado de Coleridge) de la *prosa* es el ritmo semántico, y la del *epos* es el ritmo métrico, en este caso la *initiative* de la *lírca* va a ser el ritmo oracular al que se refiere el crítico canadiense en la cita. La conexión de este ritmo con la esfera de lo inconsciente es evidente. Por ello es quizá el único ritmo que da cuenta de las cavidades de lo inconsciente y del proceso creativo que a partir de allí se genera. Precisamente sobre la creación poética Frye nos dice lo siguiente: "the poetic creation...is an associative rhetorical process" (Frye, 1957: 271) recorrido desde su concepción primigenia hasta su configuración formal por este ritmo integrador. Dicho proceso retórico se despliega "below the threshold of consciousness, a chaos of paronomasia, sound-links, ambiguous sense-links, and memory-links very like that of

the dream. (Frye, 1957: 272). La relación de este género con el sueño es también, pues, evidente.

De alguna manera, Frye describe la lírica como una forma emancipada del metro regular característico del epos. La ascendencia de este género sobre la lírica, comienza a gestarse en el movimiento romántico que exalta "the true voice of feeling", una voz a su vez "unpredictable and irregular in its rhythm" (Frye, 1957: 272). Cuando Wordsworth, en el Prefacio a las *Lyrical Ballads*, afirma que "there neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition" (cit. en Hamilton, 1990: 165) o Coleridge en su *Biographia Literaria* sugiere que "I write in metre, because I am about to use a language different from that of prose" (Ibid, 165), ambos están haciendo hincapié en una suerte de indistinción entre géneros, que en última instancia se trata de una reivindicación del ritmo propio de la lírica, la "true voice of feeling" que mencionábamos antes. Si somos incapaces de reconocer este *rhythm of association*, sostiene Frye, "we shall have no answer for the naive objection that when poetry loses regular metre it becomes prose" (Frye, 1957: 272).

La posición de la *melos* en la lírica ocupa un lugar preeminente, como por otro lado parece suceder en los otros dos ritmos de integración. Así, nos recuerda Frye que: "The traditional associations of lyric are chiefly with music. The Greeks spoke of lyrics as *ta mele*, usually translated as 'poems to be sung'" (Frye, 1957: 273). Sin embargo cuando un poema se canta, en el sentido musical moderno, el propio ritmo de la lírica es secuestrado por el ritmo de la melodía (Frye, 1957: 273). En este sentido Frye propone una traducción de *ta mele* como "poems to be chanted", es decir, poemas para ser salmodiados, ya que *chanted* -o *cantillation* en expresión

de Yeats- sugiere la idea de un ritmo propio de la lírica donde la palabra integra a la música y no al contrario. De esta manera "the closer the composer moves toward emphasizing the verbal rhythm of the poem, the closer he comes to the chanting which is the real rhythmical basis of lyric" (Frye, 1957: 274).

En la tríada *melos-lexis-opsis* que recorre cada uno de los géneros de este *essay* la *cantillation* o poemas para ser salmodiados, ocuparán el área central del esquema: "We have music on one boundary of lyric, and the purely verbal emphasis of cantillation in the center" (Frye, 1957: 274). La *opsis* por su parte se hace visible "in the typographical appearance of a lyric on a printed page, where it is, so to speak, overseen as well as overheard" (Frye, 1957: 274). Entre los ejemplos que dan cuenta de la presencia de la *opsis* en la lírica se encuentran el emblema. Véase en este sentido los poemas líricos (*engraved lyrics*) de Blake, o poemas como "The Altar" o "Easter Wings" de George Herbert. La *opsis* predomina también en el movimiento que conocemos como *imagism*, uno de cuyos máximos exponentes, Ezra Pound, comparaba "the imagistic lyric to the Chinese ideogram" (Frye, 1957: 275).

Hemos señalado previamente que en el género de la lírica el alumbramiento poético se produce bajo el nivel de la consciencia, en una suerte de proceso retórico marcado por la asociación libre con pautas similares a aquella que se produce en el ámbito onírico. Frye propone dos términos que en este nivel funcionan como trasuntos de la *melos* y la *opsis*, que son el *babble* (cháchara) y el *doodle* (garabato):

"In babble, rhyme, assonance, alliteration, and puns develop out of sound-associations... When

babble cannot rise into consciousness, it remains on the level of uncontrolled association" (Frye, 1957: 275-276).

Determinar qué proporción de *babble* o *doodle* se halla presente en un primer estadio del proceso creativo no resulta sencillo: "The first rough sketches of verbal design ("doodle") in the creative process are hardly separable from associative babble" (Frye, 1957: 278). De alguna manera *babble* o *doodle* funcionan, si se me permite trazar este paralelismo, como las operaciones retóricas denominadas *inventio* y *dispositio*, y por tanto Frye parece sugerir que no podemos escindir lo que el poema dice de su vertebración formal (pensar en la forma interior). El resultado de esta estrecha ligazón entre *babble* y *doodle* es la que permite que en poesía se produzca "an increasing tendency to address the ear through the eye... one sees [the poem] first on the page, and then translates the visual structural pattern to the ear" (Frye, 1957: 278). Los ejemplos que en este sentido ofrece el crítico canadiense, son bastante ilustrativos, como sucede en el caso de poetas como e.e. cummings o Marianne Moore, tan proclives a elaborar patrones visuales en su poesía.

Hacia el final de esta sección, Frye se atreve a rebautizar los dos términos que acabamos de explicar como *charm* y *riddle*, porque según afirma: "we are now in a position to find more acceptable words for *babble* and *doodle*" (Frye, 1957: 278); ambos términos serán el objeto de un ensayo que forma parte de su estudio *Spiritus Mundi*, y en la *Anatomy* funcionan como "the radicals of *melos* and *opsis*" (Frye, 1957: 278). Ofrecemos a continuación la definición definitiva que Frye propone de *charm* y *riddle* que completa lo que se ha dicho

previamente sobre babble y doodle. Por un lado el radical de *melos*, *charm*, consistirá en:

"the hypnotic incantation that, through its pulsing dance rhythm, appeals to involuntary physical response, and is hence not far from the sense of magic, or physically compelling power" (Frye, 1957: 278).

Por otro lado, el radical de la *opsis*, *riddle*, consiste en:

"a fusion of sensation and reflection, the use of an object of sense experience to stimulate a mental activity in connection with it" (Frye, 1957: 280).

A mi modo de ver, con estas dos definiciones de *charm* y *riddle* Frye está desplazando el foco de atención hacia el lector, pues los términos en que los describe, "hypnotic incantation", "involuntary physical response" o "stimulate a mental activity" conciernen al segmento que ocupa la respuesta del lector ante la recepción de la obra.

5.5.4. *Specific Generic Forms*

El presente apartado del *fourth essay* presenta un análisis específico de los géneros ya expuestos. Frye pretende agotar de manera exhaustiva todas las formas genéricas que la literatura es capaz de codificar. Y no sólo la literatura, pues la sección que clausura este essay, "The Rhetoric of Non-Literary Prose", muestra la ambición del proyecto del crítico canadiense: el deseo de dar cuenta de la presencia de la literatura en

estructuras retóricas que por convención o acuerdo no consideramos literarias. A continuación haremos un recorrido por estas formas genéricas específicas haciendo especial hincapié en las formas específicas de la *prose fiction*.

En la sección dedicada a las *Specific Forms of Drama* Frye pretende superar una concepción del género dramático "based entirely on verbal drama, ... [which] does not account for types of drama, such as the opera or masque, in which music and scenery have a more organic place" (Frye, 1957: 282). El crítico canadiense pretende incorporar la *melos* y la *opsis* a la hora de enunciar los diferentes tipos de drama. De esta manera Frye intenta subsanar lo que se puede interpretar como una carencia de la *Poética* de Aristóteles, pues cuando el filósofo estagirita analiza la tragedia lo hace "in terms of plot, character, and thought, saying little about diction and all but ignoring melody [*melos*] and spectacle [*opsis*]" (Hamilton, 1990: 171).

La clasificación que ofrece Frye es una vez más exhaustiva, proponiendo tipos dramáticos como el *auto* (término que toma prestado de los autos sacramentales de Calderón de la Barca), *masque*, *morality play*, *Schicksal drama*, *history play* o *ideal comedy*. A la hora de organizar todas estas formas genéricas nos encontramos con una rotación cíclica en un círculo de ascenso y descenso que recuerda a la organización en patrones cíclicos de los *mythoi*. Pero Frye también se sirve de la secuencia histórica que organizaba el *first essay*.

Semejante organización se encuentra presente en las formas temáticas específicas de la *lírica* y el *epos*. En esta ocasión Frye recurre a los *thematic modes* del *first essay*. Lo que el crítico canadiense pretende ofrecer no es tanto una clasificación de formas específicas de la

lírlica y el epos como: "an account of the chief conventional themes of lyric and epos" (Frye, 1957: 293). Su objetivo, añade, no es encajar poemas en determinadas categorías, sino "show empirically how conventional archetypes get embodied in conventional genres" (Frye, 1957: 293).

Al tratar las *Specific Continuous Forms* correspondientes a la *Prose Fiction*, Frye lleva a cabo un análisis que, como apuntábamos antes, del que se han hecho eco críticos como Todorov, Hernadi o Brooke-Rose. Al comienzo de esta sección, el crítico canadiense se plantea qué convierte a una determinada obra literaria en ficción o cuándo podemos decir que una novela lo es: "Is *Tristram Shandy* a novel?... is *The Anatomy of Melancholy* fiction? Is it a literary form or only a work of "non-fiction" written with "style"?" (Frye, 1957: 304).

Discriminar entre *fiction* y novela es uno de los primeros cometidos de Frye, pues, como sugiere, se ha dado históricamente la tendencia a identificar *fiction* con novela. De alguna manera Frye considera que la novela quizá monopoliza otras formas en prosa que existían antes de que ésta surgiera y se consolidara. Precisamente esta sección dará cuenta de dichas formas específicas:

"Clearly, this novel-centered view of prose fiction is a Ptolemaic perspective which is now too complicated to be any longer workable, and some more relative and Copernican view must take its place" (Frye, 1957: 304).

El término *romance* reaparece en este apartado "as a different form of prose fiction from the novel" (Frye, 1957: 304). Si bien Frye aclara que dicho término adquiere aquí un nuevo sentido: "Here again we have to

use the same word in several different contexts, but romance seems on the whole better than tale" (Frye, 1957: 304). Los términos en que Frye describe el romance frente a la novela los hemos tratado en detalle en nuestro apartado sobre el estudio *The Secular Scripture*. Frye incide aquí en la caracterización del romance: "The romancer does not attempt to create "real people" so much as stylized figures which expand into psychological archetypes" (Ibid, 304). Igualmente nos recuerda que el *romance* contiene algunos elementos que lo vuelven más revolucionario que la novela.

Otra de las formas analizadas es la confesión. Como ejemplo representativo de esta forma Frye se refiere a los *Ensayos* de Montaigne: "Montaigne's scheme is to the confession what a work of fiction made up of short stories, such as Joyce's *Dubliners* or Boccaccio's *Decameron*, is to the novel or romance" (Frye, 1957: 307). Otro ejemplo de confesión lo encontramos en Rousseau, si bien a partir de él "the confession flows into the novel, and the mixture produces the fictional autobiography, the *Künstler-roman*, and kindred types" (Ibid, 307). En este sentido, la novela parece mostrar una tendencia natural a fagocitar muchas de las formas específicas en prosa, incorporándolas a su estructura. Quizá es ésta una de las características que le confiere la vitalidad y popularidad de la que todavía goza.

Es precisamente en este punto de su exposición donde Frye despliega su clasificación de las formas específicas de la prosa (a excepción de la anatomía o sátira menipea, que deja para el final) basándose para ello en dos esquemas, cada uno de los cuales contiene dos categorías antitéticas. Todas las obras literarias en prosa incorporan una categoría de cada esquema, que por tanto, las define. Así Frye nos dice que:

"The novel tends to be extroverted and personal; its chief interest is in human character as it manifests itself in society. The romance tends to be introverted and personal: it also deals with character, but in a more subjective way. (Subjective here refers to treatment, not subject matter. The characters of romance are heroic and therefore inscrutable... The confession is also introverted, but intellectualized in content. Our next step is evidently to discover a fourth form of fiction [i.e. Anatomy] which is extroverted and intellectual" (Frye, 1957: 308).

Como podemos apreciar, la clasificación de la prosa literaria giraría en torno a los siguientes esquemas: *extroverted-introverted* y *personal-intellectual*. Esta clasificación no ha estado exenta de críticas. En concreto críticos como Christine Brooke-Rose, han apuntado hacia la falta de oposición lógica en la antítesis personal e intelectual, así como a la falta de adecuación entre géneros teóricos y géneros históricos.

Según Brooke-Rose "Introvertido/extravertido es una oposición lógica, pero personal/intellectual no lo es. Lo que se opone a *personal* es o bien *no personal*, o bien *impersonal* (...) Lo que se opone a *intelectual* es (...) *no intelectual* (Brooke-Rose, 1988: 51).

Por otro lado, cuando Christine Brooke-Rose se refiere a las categorías *personal*, *extroverted*, *introverted* e *intellectual*, señala lo siguiente:

"Las tres primeras corresponden a la novela y el romance (ambos personales, una extravertida y otro introvertido), y sólo la última a la confesión. Y

es aquí donde observamos que Frye utiliza un razonamiento verdaderamente teórico: si hay cuatro categorías, debe haber un cuarto género literario, y lo encuentra en la sátira menipea, que él prefiere llamar "anatomía". Así, la confesión y la anatomía son ambas intelectuales, pero la primera es introvertida y la segunda extravertida; con ello se logra equilibrar perfectamente los niveles de categorías atribuidos a la novela y el romance" (Brooke-Rose, 1988: 50).

De esta forma, Brooke-Rose pone de manifiesto la difícil acomodación existente -al menos en este *fourth essay*- entre los géneros históricos y los géneros teóricos. Por otro lado, no debemos olvidar que esta orientación teórica de la *Anatomy* es precisamente la que confiere a este libro su carácter de Poética.

Finalmente, las formas específicas de la prosa quedarán definidas en los siguientes términos:

Novela: extravertida y personal.

Romance: introvertido y personal.

Confesión: introvertido e intelectual.

Anatomía: extravertida e intelectual.

De nuevo, nos hallamos en este *essay* ante otra impecable taxonomía que es sin duda el aspecto más criticado de la poética de Northrop Frye. El crítico canadiense es consciente de que ninguna obra literaria ilustra en estado puro cualquiera de estas categorías. Sin embargo su teoría de los géneros proporciona el marco que permite "classify as to clarify...traditions and affinities" (Frye, 1957: 247-8). A pesar de defender la necesidad de restablecer una teoría de los géneros, e

incluso la necesidad de otorgar a la crítica el estatus de ciencia, es esta tendencia a esquematizar el aspecto que con más insistencia se ha criticado. Algunas de esas críticas, como la realizada por Robert Alter, reconocen la exuberancia de sus esquemas, pero apuntan igualmente hacia la experiencia del lector ante la obra literaria individual, un espacio unívoco que no siempre se inscribe en un patrón esquemático:

"The identification of overarching patterns was Frye's great strenght as a critic...But the real excitement of reading is in the endless discovery of compelling differences" (Alter, 2002: 20-21)¹⁰.

Dilucidar un marco de referencia común o señalar las relaciones entre determinadas obras literarias, no añaden nada nuevo, parece querer decir Alter, a la experiencia única del lector ante la obra literaria individual:

"In the nineteenth century novel, a Young Man from the Provinces may be the protagonist of a whole series of books, but Rastignac is not Raskolnikov, nor is Flaubert's Frédéric Moreau just a Gallic version of Dicken's Pip. The specificity of sensibility, psychology, social contexts, and moral predisposition of each is what engages us in the distinctively realized world of each of these novels, whatever the discernible common denominators" (Alter, 2002: 21).

¹⁰ En la biografía de Ayre, el autor se refiere a una crítica de Frank Kermode que va en la misma dirección: "One of Frye's most astute critics, Frank Kermode, complained that Frye "has not yet allowed himself to study, in terms of his diagram, one single work of art". (Ayre, 1989: 265)

Sin embargo nosotros pensamos que este rechazo hacia las categorías expuestas por Frye, y el énfasis en la obra artística individual que defiende Alter, y que tantos críticos de Frye han rechazado, queda magistralmente explicado por el propio crítico canadiense en la entrevista que le realiza Cayley:

"If you are interested in writing poetry or a novel (...) you don't like the idea of there being conventions or genres or limitations of any kind on your capacity. So I used to get all kinds of anxieties about my not attending to the uniqueness of the work of art. And I would keep saying that uniqueness is not an object of knowledge. We never know the unique. The unique exists in experience only. It's part of the response to literature, but it's not part of literature". (Cayley, 1990: 75)

Por último nos queda referirnos a la cuarta forma de ficción en prosa que Frye propone en esta sección y a la que denomina anatomía o sátira menipea. La anatomía, según el crítico canadiense:

"appears to have developed out of verse satire through the practice of adding prose interludes, but we know it only as a prose form, though one of its recurrent features... is the use of incidental verse. (Frye, 1957: 309).

Por otro lado, añade Frye, en su forma más pura o concentrada, "the Menippean satire [or Anatomy] presents us with a vision of the world in terms of a single intellectual pattern" (Frye, 1957: 310). La obra

literaria que mejor ilustra esta forma de ficción es sin duda la *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton, a la que define como "the most comprehensive survey of human life in one book that English literature had seen since Chaucer" (Frye, 1957: 311).

Como señala Robert D. Denham, Frye describe la anatomía en unos términos, -"The word 'anatomy' in Burton's title means a dissection or analysis, and expresses very well the intellectualized approach of this form" (Ibid, 311), "[The anatomy] relies on the free play of intellectual fancy" (Ibid, 310) o "[it] shows his exuberance in intellectual ways, piling up an enormous mass of erudition about his theme" (Ibid, 311)-, que vuelven inevitable la comparación de esta forma de ficción en prosa con la propia arquitectura de la *Anatomy of Criticism*, y nos lleva a plantearnos si la propia *Anatomy of Criticism* no es en sí una anatomía, con todas las implicaciones que ello conlleva, es decir, un tratado poético que participa en ocasiones de las características del discurso literario.

En este sentido, la anatomía constituye una de las formas predilectas del crítico canadiense: "The anatomy appeals to him... because it is a challenge to genre studies: it is fiction but only paradoxically, strongly formal despite its apparent formlessness, and encyclopaedic in being radically episodic" (Hamilton, 1990: 179).

Para concluir, Frye nos recuerda que ninguna de las formas de ficción en prosa que él ha propuesto existen de manera pura o plena:

"When we examine fiction from the point of view of form, we can see four chief strands binding it together, novel, confession, anatomy and romance.

The six possible combinations of these forms all exist, and we have shown how the novel has combined with each of the other three. Exclusive concentration on one form is rare" (Frye, 1957: 312).

Frye se refiere a *Ulysses* de James Joyce como ejemplo de novela que integra e incorpora las cuatro formas de ficción en prosa a su arquitectura narrativa, donde además todas ellas son "of practically equal importance, and are essential to one other" (Ibid, 314).

La conclusión a esta sección nos lleva de nuevo a Joyce y nos sugiere sorpresivamente una quinta forma de ficción en prosa. En *Finnegans Wake* nos hallamos ante una *fifth and quintessential form* que no depende a diferencia de las anteriores formas de "the commonsense dichotomies of the daylight consciousness" (Ibid, 314). Esta forma está vinculada a los libros y escrituras sagradas, y conciben la vida "in terms of the fall and awakening of the human soul and the creation and apocalypse of nature" (Frye, 1957: 314).

De alguna manera, al concluir esta sección con una quinta forma de ficción en prosa, Frye está preparando el camino hacia la última sección de las formas genéricas específicas, esto es, las *Specific Encyclopaedic Forms*, donde la Biblia, entre otros ejemplos, ocupa un lugar central:

"The Bible is the definitive example of it; the Egyptian Book of the Dead and the Icelandic Prose Edda, both of which have left deep imprints on *Finnegans Wake*, also belong to it" (Frye, 1957: 314).

La presencia de la Biblia en la construcción del pensamiento crítico de Frye es definitiva, y como ha reconocido posteriormente en *Words with Power*, es en este *fourth essay* donde se bosqueja su interés por los estudios bíblicos:

"The theory of genres in *Anatomy of Criticism* led me up to the sacred book, along with secular analogies or parodies of it, as the most comprehensive form that could reasonably be examined within a literary orbit" (Frye, 2008: 14).

En este sentido, Frye define a la Biblia como texto sagrado central de la cultura occidental, así como "the most systematically constructed sacred book in the world" (Frye, 1957: 315). Sin duda en este apartado hallamos en un estado embrionario buena parte de las ideas que el crítico ampliará en *The Great Code*. Como sugiere Hamilton, las doce páginas que dedica a un asunto tan enciclopédico como la escritura bíblica no bastan para agotar uno de los ejes que recorren su crítica literaria: "He needs the scope of *The Great Code* just to show how the Bible may be read as a myth rather than as history" (Hamilton, 1990: 179). Y esto es posible, por polémico que resulte, por las propias cualidades literarias que el texto bíblico presenta (Frye, 1957: 315).

La escritura tipológica cobra sentido en la propia arquitectura de la Biblia. Una arquitectura que constituye una unidad tipológica asentada en el axioma que San Agustín propone:

"The Old Testament is revealed in the New and the New concealed in the Old: that the two testaments are not so much allegories of one another as

metaphorical identifications of one another" (Frye, 1957: 315).

A través de la estructura arquetípica de la Biblia desfila un relato mítico que va de la creación al apocalipsis. Su codificación se realiza a partir de esa unidad tipológica cuyos límites no podemos trascender:

"We cannot trace the Bible back, even historically, to a time when its materials were not being shaped into a typological unity, and if the Bible is to be regarded as inspired in any sense, sacred or secular, its editorial and redacting processes must be regarded as inspired too" (Frye, 1957: 315).

En este sentido, conviene tener presente la lectura histórica que Frye hace de la Biblia: "what is historical fact is not there because it is "true" but because it is mythically significant" (Frye, 1957: 325). El mito es, pues, lo que aproxima a la Biblia al discurso literario, sin que por ello pierda su valor religioso:

"The priority of myth to fact is religious as well as literary; in both contexts the significance of the flood story is in its imaginative status as an archetype, a status which no layer of mud on top of Sumeria will ever account for" (Frye, 1957: 325).

Frye cierra esta sección recordándonos que "the Bible is "more" than a work of literature" (Frye, 1957: 326), por lo que con ella parece haber abarcado los límites mismos de la literatura: "we have gone as far as we can within literature" (Frye, 1957: 326). Tan sólo

queda analizar qué de literario hay en las estructuras verbales clasificadas como no literarias.

5.5.5. *The rhetoric of non-literary prose*

El planteamiento que Frye presenta en esta última sección del *fourth essay* puede resumirse en la siguiente afirmación:

"all structures in words are partly rhetorical, and hence literary, and ... the notion of a scientific or philosophical verbal structure free of rhetorical elements is an illusion" (Frye, 1957: 350).

El crítico canadiense parece sugerir así que "there is no ontologically distinct literary language but only one language shared by all verbal discourse. (Hamilton, 1990: 182).

Irónicamente esta última sección apunta hacia un aspecto del estilo discursivo de Frye. Cuando el crítico canadiense afirma que las estructuras verbales no literarias son parcialmente retóricas, y por tanto literarias, sugiere de manera autorreferencial que la prosa no-literaria de la *Anatomy* contiene elementos retóricos y literarios. Todo ello a pesar del afán esquematizador con que se asocia la crítica de Frye. El componente literario de la crítica de Frye es algo que no deberíamos obviar. Tampoco creemos que el crítico no sea consciente de esa cualidad literaria de su prosa.

Al comienzo de este *essay* Frye sugería que "the direct union of grammar and logic is characteristic of non-literary verbal structures" (Frye, 1957: 245). Por su

parte la literatura consistía en "the rhetorical organization of grammar and logic" (Frye, 1957: 245). En esta última sección Frye afirma que "it seems as though the direct union of grammar and logic... does not, in the long run, exist" (Frye, 1957: 331). Y ello se debe a que el uso funcional del lenguaje, al que se asocia la prosa no literaria, "will always be involved in all the technical problems of words, including rhetorical problems. The only road", concluye Frye, "from grammar to logic, then, runs through the intermediate territory of rhetoric" (Frye, 1957: 331).

Ese territorio intermedio de la retórica está presente, pues, en estructuras verbales científicas o filosóficas, por lo que una unión aséptica entre lógica y gramática no deja de ser una mera ilusión.

Al final de este essay, Frye reivindica una vez más la presencia ineludible de la retórica en el discurso conceptual. Si reconocemos que existe algo así como una retórica conceptual presente en el lenguaje científico o filosófico, nos encontramos con que el verbo, el Logos, es en última instancia lo que contiene todas las estructuras verbales con las que codificamos la realidad. El último pasaje del *fourth essay* revela la concepción que Frye tiene del Logos y el valor que le asigna:

"The notion of a conceptual rhetoric raises new problems, as it suggests that nothing built out of words can transcend the nature and conditions of words, and that the nature and conditions of ratio, so far as ratio is verbal, are contained by oratio". (Frye, 1957: 337).

Sin duda esta última sección constituye una defensa y reivindicación apasionadas de una Poética que, sin

abandonar la sistematicidad que le corresponde, deviene finalmente en una escritura de dimensiones enciclopédicas.

5.6. *Tentative Conclusion*

La *Tentative Conclusion* a la *Anatomy* amplía fundamentalmente las conclusiones que Frye alcanza al final del *fourth essay* y que a nosotros nos parecen verdaderamente reveladoras. La última frase que cierra el último *essay* de la *Anatomy*, esto es, "the nature and conditions of ratio, so far as ratio is verbal, are contained by oratio". (Frye, 1957: 337), sugiere claramente la orientación que va a tomar la *Tentative Conclusion*. Así su argumento queda consolidado de la siguiente manera:

"The argument of our last essay, however, led to the principle that all structures in words are partly rhetorical, and hence literary, and that the notion of a scientific or philosophical verbal structure free of rhetorical elements is an illusion" (Frye, 1957: 350).

La conclusión que se desprende de esta afirmación la ha expresado con gran agudeza A.C. Hamilton:

"The synoptic critical perspective needed in the *Anatomy* to reveal the interrelatedness of all literary works in a literary universe must be extended to reveal the interrelatedness of all uses of words in a verbal universe." (Hamilton, 1990: 187).

De alguna manera, como también sugiere Hamilton, esta conclusion parece anticipar algunos de los planteamientos que Frye desarrollará en su crítica posterior a la *Anatomy*:

"The Tentative Conclusion to the *Anatomy* thereby serves Frye as a Polemical Introduction to his later criticism". (Hamilton, 1990: 188).

Nosotros, en particular, consideramos que tanto las ideas sugeridas en el *fourth essay* como en la *Tentative Conclusion* sirven de enlace e introducción a nuestro siguiente epígrafe en el que exploraremos entre otros asuntos "the interrelatedness of all uses of words in a verbal universe" (Ibid, 187), y las repercusiones que este planteamiento posee en la teoría literaria de Northrop Frye.

6. CRÍTICA Y LITERATURA: LA ESCRITURA DE NORTHROP FRYE

6.1. Crítica-Literatura: Territorios fronterizos

Northrop Frye inaugura su *Anatomy of Criticism* con una de las más novedosas (y polémicas) aportaciones realizadas a la teoría de la crítica literaria moderna:

"This book consists of "essays", in the word's original sense of a trial or incomplete attempt, on the possibility of a synoptic view of the scope, theory, principles, and techniques of literary criticism" (Frye, 1957: 3).

Los términos en que Frye se refiere a la crítica literaria no dejan, en apariencia, lugar a dudas en lo referente a sus motivaciones como crítico literario. Como tampoco parece haber dudas sobre las convicciones del crítico canadiense para lograrlo:

"The primary aim of this book is to give my reasons for believing in such a synoptic view; (...)a view, of the kind that I outline, is attainable" (Ibid, 3).

Las implicaciones de estos principios sobre los que, para Frye, la *Anatomy of Criticism* se sustenta, revelan una concepción de la crítica literaria impulsada y animada por una metodología y una sistematización propios del discurso científico. Y que en definitiva dan forma a su concepción de la crítica como disciplina provista de autonomía.

A nosotros nos interesa explorar en este apartado esta concepción de la crítica como disciplina científica organizada sistemáticamente. Una concepción problemática que en ocasiones, como veremos, deviene en paradójica. Por otro lado, y como consecuencia de dicha problemática y contradictoria concepción, es nuestra intención también analizar la textura retórica de la obra del crítico canadiense, así como hasta qué punto el propio Frye considera que su crítica puede considerarse como una crítica creativa en la misma medida en que se considera creativo un texto literario.

Quizá una de las más extendidas apreciaciones en torno a la crítica literaria es aquella que percibe ésta como una especie de "failed creation". La pregunta que George Steiner se plantea, "who would be a critic if he could be a writer?" (cit. en Hamilton, 1990: 18-9), ejemplifica esa tendencia a considerar la crítica como un sucedáneo de la literatura, que un hipotético crítico frustrado parecería querer imitar. Esta es una actitud de la que Frye se lamenta cuando afirma que:

"It distresses me that literary scholars still tease themselves with the notion of criticism as failed creation, and continue to explain to one another, in a kind of ecstasy of masochism, how vain, futile and parasitic the critical enterprise really is". (Frye, 1982^a: 99)

En este sentido, el crítico norteamericano Geoffrey Hartman parece compartir la visión que Frye posee de la crítica, como lo demuestra en su estudio *Criticism in the Wilderness* (1980). Para García Berrio, Hartman se rebela contra el menosprecio generalizado que siempre se ha mostrado hacia la *escritura crítica* (mi cursiva). Una

actitud cuyo origen es posible que se remonte a cierto fetichismo romántico que consagraba la supuesta genialidad del artista (García Berrio, 1994: 321). Hartman concibe la crítica literaria como una escritura creativa cifrada en una suerte de *lenguaje extraordinario* (mi cursiva):

“El problema del lenguaje ha alcanzado hoy a la misma crítica, que se hace consciente de cuánto ha reprimido y a cuánto ha renunciado. La crítica es asediada por una duda arcaica... Sin embargo, los ensayos digresivos de Coleridge, el estilo extravagante de Carlyle y de Nietzsche, la prosa densa de Benjamin, la carroza conquistadora de esplendores tropicales de Bloom o de Burke, el verbalismo insultante de Derrida o la “terminología ridícula” (Artaud) del psicoanálisis, incluso la moderna inventiva taxonómica de N. Frye; todo esto equivale a un movimiento de lenguaje extraordinario dentro de la crítica moderna. (G. Hartman 1980, cit. en García Berrio, 1994: 322)¹.

Por otro lado, García Berrio señala que la lista de críticos adscritos a esta escritura crítica/literaria que señala Hartman estaría formada por miembros tan dispares

¹ García Berrio distingue la concepción que Hartman tiene de la crítica literaria, de aquella que poseen los críticos deconstruccionistas: “Pero el ideal de escritura de Hartman no excede de la más simple y directa autoreivindicación literaria. Tras el propósito literario de la nueva escritura crítica, no se perfila la subversión profunda sobre la naturaleza indiferenciadora de los significados que es frecuente en las propuestas equivalentes de los teóricos europeos de la lectura, y tanto menos en la de los de raíz deconstruccionista” (García Berrio, 1994: 322). Con respecto al concepto de crítica literaria de Geoffrey Hartman, A.C. Hamilton señala lo siguiente: “Even in 1980, Geoffrey Hartman needed to assert that criticism is ‘symbiotic rather than parasitic in relation to literature’” (Hamilton, 1990: 19).

como Matthew Arnold, Hegel, George Steiner, Northrop Frye, Heidegger, Nietzsche o Derrida (García Berrio, 1994: 322). De todos los autores que señala García Berrio resulta interesante encontrar entre éstos a Matthew Arnold, pues forma parte de una lista de 'poetas-críticos' a los que Frye se refiere muy a menudo y en cuya nómina se hallan autores como Sidney, Shelley, Coleridge, Wilde y Eliot (Perkin, 2005: 795).

La supuesta relación parasitaria que tradicionalmente se ha atribuido a la crítica con respecto a la creación artística ("a parasitic form of literary expression" (Frye, 1957: 3) es, pues, una de las asunciones que Frye rebate en su entusiasta *defensa* (mi cursiva) de la crítica. Y quizá, como señala Jonathan Hart, esta motivación se hallaba tras su polémica definición de la crítica como disciplina científica, en una década, la de los años cincuenta del siglo pasado, en la que era necesario reclamar un nuevo estatus para los estudios literarios:

"For polemical reasons, [Frye] did not necessarily want to combine his defence of the imaginative and creative aspects of criticism with his declaration that criticism was its own field because at the time he wrote ... too many critics thought of themselves as failed writers or parasites on literature who were doomed to spout second words" (Hart, 1990: 297).

De la cita que ofrecemos se deduce que Frye, convencido del componente creativo e imaginativo de la crítica, consideraba además necesario impulsar una crítica organizada en torno a una sistematicidad más propia de la ciencia, para luchar contra el prejuicio de

que la crítica literaria constituía una forma parasitaria de la literatura. De ahí que el crítico canadiense incida en su idea de que la crítica constituye un territorio autónomo, con fronteras claramente delimitadas y que considera su objeto de estudio, la literatura, en los siguientes términos:

"Once we admit that the critic has his own field of activity, and that he has autonomy within that field, we have to concede that criticism deals with literature in terms of a specific conceptual framework. The framework is not that of literature itself, for this is the parasite theory again, but neither is it something outside literature, for in that case the autonomy of criticism would again disappear" (Frye, 1957: 6).

Frye define la crítica en términos paradójicos. La literatura no constituye el marco conceptual objeto de estudio de la crítica (teoría parasitaria), ni tampoco dicho marco conceptual se halla fuera del dominio de lo literario. La disolución de la paradoja, como señala A.C. Hamilton, sólo se puede lograr si se considera a la crítica como "a conceptual framework ... within literature" (Frye, 1957: 6). Como señala muy acertadamente A.C. Hamilton, la crítica literaria de Frye no constituye:

"[a] superstructure built over literature ... it is the skeleton of literature itself, one that structures what would otherwise be seen as a miscellaneous heap of literary works into a single body with a human form. It is (...) designed ... to allow the reader to respond imaginatively to any literary work by seeing it in the larger

perspective provided by its literary and social contexts" (Hamilton, 1990: 19-20).

Una vez definidos los contornos de la crítica literaria, y sin olvidar sus fundamentos científicos, Frye lanza una afirmación a través de la cual nos podemos aproximar a la idea de crítica que el crítico canadiense tiene en mente: "What if criticism is a science as well as an art?" (Frye, 1957: 7).

Esta afirmación es clave y justifica el argumento de este apartado, pues Frye está apuntando hacia la consideración de la crítica como un arte. Al menos el tipo de crítica que el crítico canadiense tiene en mente. Esta consideración entronca con las ideas del crítico inglés Matthew Arnold, al que como hemos señalado se ha considerado como "a constant reference point for Northrop Frye in his thinking about education and culture" (Perkin, 2005: 793)²; y cuya influencia reconocida por Frye se deja ver desde el primer párrafo de la *Polemical Introduction* de *le Anatomy of Criticism*:

'My approach is based on Matthew Arnold's precept of letting the mind play freely around a subject in which there has been much endeavor and little attempt at perspective' (Frye, 1957: 3).

En este sentido, y coincidiendo con planteamientos similares a los de Arnold, Frye afirma en su artículo "The Function of Criticism at the Present Time", que como

² Para un análisis en profundidad de la relación entre Northrop Frye y Matthew Arnold resulta bastante esclarecedor el artículo "Northrop Frye and Matthew Arnold" de J. Russell Perkin. *University of Toronto Quarterly* Volume 74, Number 3, Summer 2005, pp. 793-815.

crítico se puede ser creativo "in other ways than in producing great works of literature or art" (cit. en Hamilton, 1990: 20). Este tipo de crítica, en última instancia, será capaz de ofrecer "its best spiritual work; which is to keep man from a self-satisfaction which is retarding and vulgarising, to lead him towards perfection" (cit. en Hamilton, 1990: 20).

Uno de los aspectos que, en nuestra opinión, ilumina la concepción que Frye posee sobre el ejercicio de la crítica literaria es su distinción entre la experiencia de la literatura (lectura) y su estudio organizado (crítica). De nuevo Frye formula esta idea en términos paradójicos, cuando sugiere que la experiencia de leer una obra literaria "is central to criticism yet forever excluded from it" (Frye, 1957: 27). Esta formulación paradójica es aclarada en *The Well-Tempered Critic* en los siguientes términos:

"the study of literature as an object of understanding, and the experience of literature as an object of wonder and admiration, are, of course, different things" (Frye, 1963b: 136; cit. en Hamilton, 1990: 25).

Sin embargo, en aquel mismo estudio, Frye califica de falacia la actitud crítica que separa "the understanding of literature from the appreciation of it" (Frye, 1963b: 137), pues de alguna manera ambas operaciones son indisociables.

Ciertamente el crítico canadiense propone un acercamiento complejo y cifra sus argumentos en términos un tanto contradictorios. Su discurso, no obstante, se sigue nutriendo de paradojas, como si ésta fuera la única forma de expresar con precisión en qué latitudes se

hallan la crítica y la experiencia literarias. En la *Anatomy* Frye sugiere que la crítica únicamente puede dar cuenta de la experiencia de leer "in critical terminology, and that terminology can never recapture or include the original experience" (Frye, 1957: 27). Más adelante, el crítico canadiense concluye su argumento con una afirmación que reconoce la centralidad de la experiencia estética de la literatura en el ejercicio de la crítica, con lo que Frye insinúa la incapacidad de la crítica para describir esa experiencia, a menos, eso sí, que sea por medio de una terminología crítica. Una vez más el crítico se instala en la paradoja. La culminación brillante de su argumentación llega, por otro lado, cuando se vincula crítica y arte, precisamente por la presencia, parece ser que irrenunciable, de la experiencia estética de la literatura:

"The presence of incommunicable experience in the center of criticism will always keep criticism an art, as long as the critic recognizes that criticism comes out of it but cannot be built on it". (Frye, 1957: 28)

Esa experiencia incommunicable inherente a la literatura establece un vínculo entre la crítica de Northrop Frye y la de Oscar Wilde. La conocida afirmación de que la experiencia de la literatura es algo que no se puede expresar, sino que lo único que se puede enseñar es "knowledge about literature" (Frye, 1957: 11-12) sugiere ecos del famoso epígrama de Wilde:

"Education is an admirable thing, but it is well to remember from time to time that nothing that is worth knowing can be taught" (Ellmann, 1969: 349).

En consecuencia, la crítica literaria que propugna Frye consta de autonomía, participa de la sistematización y coherencia del discurso científico, pero es al mismo tiempo un arte. Y parece que alcanza este status porque la literatura -su objeto de estudio- encierra una esencia incommunicable e intraducible a términos críticos, pero que dota al discurso crítico de un carácter artístico. Si llevamos su argumento un poco más lejos, podemos concluir que sin la experiencia estética de la literatura, el ejercicio de la crítica es *científica* (y *artísticamente*) -mis cursivas- imposible.

Las implicaciones de esta doble perspectiva o visión en relación al estatus de la crítica como arte y ciencia, las exploraremos en el siguiente apartado, donde el concepto de visión cobrará una relevancia especial.

6.2. La Doble Visión de la crítica de Northrop Frye

En el estudio de Robert Denham publicado en 2004, *Northrop Frye: Religious Visionary and Architect of the Spiritual World*, su autor destaca del crítico canadiense su "boundlessly analogical habit of mind" (Denham, 2004a: 119). Ciertamente, el corpus crítico de Frye toma forma, en gran medida, a partir de este "habit of mind", razón por la cual también al lector/crítico de su obra le resulte inevitable proceder analógicamente en el análisis de sus ideas.

En este sentido, el poema de William Blake del cual Frye extrae el título que da nombre a su obra póstuma *The*

Double Vision (1991)³, sugiere por analogía lo que consideramos que es su visión de la crítica, tal y como hemos apuntado en el anterior apartado:

For double the vision my eyes do see,
And a double vision is always with me:
With my inward eye 'tis an old man grey;
With my outward a thistle across my way.

Quizá sea aventurado lanzar a partir de un texto de William Blake una hipótesis sobre la visión de la crítica de Frye. Pero es posible que ello sea consecuencia también del análisis y lectura de una crítica, la de Frye, que se ha nutrido y ha extraído buena parte de sus principios críticos a partir de la lectura de textos literarios.⁴

El poema que citamos sugiere una visión duplicada de la realidad, en la que la visión de la realidad se ve desdoblada y es interpretable de dos maneras divergentes: en términos ya familiares, el *inward eye* ofrecería una visión centrípeta, y el *outward [eye]* ofrecería una visión centrífuga. Claramente, el *inward eye* recrea la naturaleza, y lo que para un observador común no es más que un *thistle* (cardo) en el camino, para el ser humano poseído por la visión blakeana, dicha planta es

³ Nos referimos al poema incluido en la carta que el poeta envía a Thomas Butts el 22 de noviembre de 1802 (Hart, 1990: 261)

⁴ La noción de literatura como origen de cualquier formulación teórica constituye uno de los aspectos sobre los que se sustenta la poética de Frye que, como ha señalado su biógrafo John Ayre, ha marcado la orientación de su crítica literaria: " [Frye] suggested an essential idea that both aesthetic and theoretical authority lay precisely *inside* the work of the major writer. Already Frye was positing the notion that the source of theoretical notions about literature was literature itself... A single line of Shakespeare could be more crucial in critical theory than a whole book by an irrelevant Freudian critic" (Ayre, 1989: 91-2).

metafóricamente ('tis) *an old man grey*. Es inevitable, en este sentido, relacionar la visión del *inward eye* con la etapa metafórica del lenguaje que describimos en nuestro análisis de *The Great Code*. Por otro lado, la visión del *outward eye* se correspondería con la etapa descriptiva del lenguaje: "Seeing only the thistle is an example of a conscious, single-vision subject looking at a natural object" (Denham, 2004a: 123). Es decir la escisión entre sujeto y objeto que la ciencia propugna para una precisa descripción de la naturaleza y que William Blake denominaba *cloven fiction* o 'ficción de la pezuña'; lo que Northrop Frye explica en una entrevista en los siguientes términos:

"By cloven fiction [Blake] means the Cartesian tendency to preserve the subject as something absolutely separate from the object. Man is not a subject separate from a natural object, he is a natural object, and things only get serious when the subject and the object get together and become unified" (Cayley, 1990: 56).

El ojo externo se corresponde con un sujeto pasivo "collecting impressions from the outside world" (Ibid, 56). El ojo interior se correspondería con la visión que, según Frye, nos permite "[to] live with one's eyes and ears in what [Blake] calls a spiritual world... In other words, [Blake's] world of poetry and painting" (Cayley, 55). El mundo espiritual al que alude Frye sería, pues, "the world as it really is, not the world as our lazy minds and senses perceive it"; esto es, un mundo en el que el ser humano es capaz de transfigurar un *thistle* en un *old man grey* gracias a la visión poética.

Esta doble visión que describe el poema de Blake es algo que Frye ha descrito en multitud de ocasiones, y que explicaba con gran claridad en *The Educated Imagination*, estudio que él consideraba una versión accesible de la *Anatomy of Criticism*:

"Suppose you're shipwrecked on an uninhabited island in the South Seas. The first thing you do is to take a long look at the world around you, a world of sky and sea and Earth and stars and trees and hills. You see this world as objective, as something set over against you and not yourself... In the second place, you find that looking at the world, as something set over against you, splits your mind in two. You have an intellect that feels curious about it and wants to study it, and you have feelings or emotions that see it as a beautiful or austere or terrible" (Frye, 1964: 17).

En lo que se refiere a su crítica, Frye parece hacer suyas las palabras del texto blakeano: "For double the vision my eyes do see". Así la pregunta lanzada en la introducción de la *Anatomy*: "What if criticism is a science as well as an art?", sugiere una doble orientación o dirección en su crítica. Y ciertamente, pensamos que esta doble visión encierra uno de los aspectos más complejos y fascinantes de la crítica de Frye que trataremos de desglosar a continuación.

6.2.1. La retórica visionaria en la escritura crítica de Northrop Frye

En primer lugar quizá debiéramos referirnos al papel que el concepto de visión desempeña en la crítica de Frye, y en qué medida esta visión articula o da forma a la teoría literaria del crítico canadiense. En el capítulo "Vision" del estudio de Denham al que hemos aludido más arriba, el que quizá sea el máximo experto en la obra de Frye se refiere a algunas de las intuiciones fundamentales que, según el crítico canadiense, han dado forma a su pensamiento. Según dejó escrito en sus cuadernos personales Frye reconocía lo siguiente:

"I've spent nearly eighty years trying to articulate intuitions that occupied about five minutes of my entire life" (Denham, 2000b: 636).

Esta afirmación sobre sus conocidas intuiciones dan cuenta del papel que la visión o lo visionario poseen en la obra crítica de Frye. En este sentido, señala Denham, una de las dicotomías clave en el *fourth essay* de la *Anatomy*, la de *melos* y *opsis*, contribuye a la dilucidación del papel de la visión en la crítica de Frye (Denham, 2004a: 87). En concreto, Denham resalta el papel de la *opsis*, que, por seguir con más analogías, se correspondería con la *dianoia*, mientras que la *melos* se correspondería con el *mythos*. Para Denham, por tanto, la preponderancia de la *opsis* en la crítica de Frye es indiscutible:

"The emphasis on what the eye "sees" means that Frye is not primarily a "singing" critic but a visionary one... the word visionary, as the Latin

root indicates, has primarily to do with seeing” (Denham, 2004a: 87).

El término visión, con toda la carga mística que sugiere, es la palabra que el propio Frye ha usado al referirse a los momentos de inspiración que cual fogonazos han esculpido su pensamiento crítico. Al referirse a estos momentos de inspiración o visión, Frye los ha definido en los siguientes términos:

“It was an experience of things fitting together. I’ve had two or three nights where I’ve had sudden visions of that kind, visions ultimately of what I myself might be able to do... the shape of [Fearful Symmetry] dawned on me quite suddenly one night... That’s the only way I can describe it. Things began to form patterns and make sense” (Cayley, 1990: 48).

La experiencia visionaria que Frye experimentó con la obra de Blake tuvo lugar en Toronto, y constituye junto con la que tuvo con Spengler en Edmonton una visión coherente de “things fitting together into a mythological framework” (Denham, 2004a: 94). Sin embargo, el término ‘visión’ se ha tornado alguna vez problemático para el propio Frye. En sus cuadernos personales el crítico canadiense muestra cierta preocupación porque la palabra visión pueda vincular su crítica con una suerte de misticismo que él no persigue. En este sentido, en sus cuadernos personales Frye sustituye la palabra visión por inspiración:

“The nearest I have come to such experiences are glimpses of my own creative powers - Spengler in

Edmonton and two nights with Blake- and these are moments or intervals of inspiration rather than vision" (cit. en Denham, 2004a: 94).

El hecho de que Frye reconozca que la articulación de sus ideas a lo largo de su carrera profesional sea el resultado de visiones o fogonazos de inspiración que en su totalidad no sobrepasan los cinco minutos de duración revela la importancia de lo visionario en la arquitectura de su teoría literaria. Como ha sugerido Jonathan Hart al referirse a la influencia de Blake en Frye:

"Frye's vision of Blake brings out the visionary in Frye. In speaking about Blake, Frye speaks about an important aspect of his imaginative life. Frye's *Anatomy*, which begins with the theoretical apparatus that surrounded the study of Blake, is an imaginative framework and not a rationalist's homage to reason and mania for rational classifications" (Hart, 1990: 246)

Jonathan Hart está apuntando hacia el fondo imaginativo y visionario (al decir de Whitehead) que subyace, en su opinión, al formidable aparato teórico que en apariencia es la *Anatomy*. En otras palabras, Hart refuerza la idea de que la *Anatomy of Criticism* no constituye una crítica escrupulosamente científica: para Hart, en esta obra emblemática, y quizá también en el conjunto de su obra, palpita un fondo artístico o imaginativo.

La cristalización verbal o lingüística de las visiones de Frye (o si se prefiere de sus fogonazos inspirados) ocurre a menudo en la forma de aforismos o epigramas. El crítico canadiense ha reconocido cuán

decisivo es el aforismo en su crítica literaria, y lo ha planteado de la siguiente manera en sus cuadernos personales:

"The aphorism is a verbal perception: that is, it's a verbal analogy of a Gestalt perception. We often speak of it as a perception. And the quality I so admire in Burton and struggle for myself is verbal outline, a verbal analogy of powerful sketching that contains a great mass of facts" (cit. en Denham, 2004a: 111)

En relación a los aforismos contenidos en sus cuadernos personales Frye afirmaba lo siguiente:

"I keep notebooks and write very short paragraphs in them. Everything I write is the insertion of continuity into those aphorisms" (*NFN*, Spring 1991, 11).⁵

El aforismo se revela pues, como la analogía verbal de una suerte de *Gestalt perception*, muy parecido quizá a lo que Frye entiende por visión, *dianoia* o *opsis*. Todo lo que hace el crítico es inscribir esos fogonazos inspirados con forma verbal en la escritura continuada que Frye, en nuestro epígrafe sobre *The Great Code*, denominaba prosa continuada, esto es la escritura descriptiva: la escritura propia del discurso científico que el crítico canadiense pretende producir. Tal y como ha afirmado en sus cuadernos personales:

⁵ En la misma línea, Jonathan Hart apunta en su estudio sobre Frye lo siguiente: "Frye blended the aphorism, where he began in his notebooks, into sentences and paragraphs..." (Hart, 1992: 303)

"All my life I've had the notebook obsession manifested by what I'm doing at this moment. Writing in notebooks seems to help clarify my mind about the books I write, which are actually notebook entries arranged in a continuous form. At least, I've always told myself they were that" (NFN, Summer 1993, 17).

Sin embargo, es en el aforismo donde Frye esculpe con precisión la expresión certera que contiene el germen de lo que luego adquirirá una *forma continuada* en sus estudios críticos. Sobre su afición al aforismo Frye nos dice lo siguiente:

"God, it would be wonderful to write a whole book in the discontinuous aphoristic form in which things actually come to me" (NFN, Summer 1993, 30).

La importancia de la visión en la crítica de Frye se hace visible también con la recuperación de la anatomía, que como sabemos es una forma literaria que supone una de las aportaciones más novedosas de *Anatomy of Criticism*. El ejemplo más ilustrativo de esta forma literaria lo tenemos, como ya se ha apuntado, en la *Anatomy of Melancholy* de Burton. La influencia de esta obra en la crítica de Frye, y en concreto en la *Anatomy*, es ya conocida; en este sentido en la definición de anatomía que ofrece el crítico canadiense en aquella obra, constatamos cómo asoma la presencia y centralidad de la visión: "a vision of the world in terms of a single intellectual pattern" (Frye, 1957: 310). Aquí los términos *vision* o *intellectual pattern* privilegian una vez más la importancia de la *opsis* o la *dianoia* en una forma en prosa, la anatomía, a cuyo renacimiento Frye

contribuyó, y que parece reeditarse en la propia escritura crítica de Frye.

El tono visionario en la formulación retórica de la escritura de Frye se hace también patente en numerosas obras del crítico canadiense alcanzando una dimensión casi apocalíptica en el sentido que sugiere de revelación. Tal es el caso de la *Anatomy of Criticism* que, como apunta Jonathan Hart, es una de las muchas obras de Frye en cuya conclusión se aprecia el carácter visionario de su prosa⁶. Por otro lado, Hart sugiere una relación entre estos finales visionarios o apocalípticos y los finales propios del *romance* y de la estructuras cómicas:

"Visionary or apocalyptic endings ... are in keeping with his fascination with comic and romance endings in literature, which are derived, in part, from the U-shaped narrative of the Bible" (Hart, 1994: 256).

La estructura en forma de U es algo a lo que nos referimos en el epígrafe sobre *The Secular Scripture*, y por consiguiente en nuestro análisis del *romance*. Para Frye, la Biblia constituye un epítome de este tipo de narración, y en un sentido metafórico, las escrituras sagradas mantienen, para el crítico canadiense, un cierto parentesco con alguno de los elementos propios del *romance*. Hart sugiere que para Frye el *romance*, las estructuras cómicas y la Biblia como unidad imaginativa y narrativa "contain a movement towards a happy ending or

⁶ A este respecto Russel Perkin relaciona a Frye con el crítico y poeta John Ruskin: "Frye and Ruskin share not only this attitude to myth but also a habit, no doubt derived from their evangelical Protestant childhoods, of ending an essay with what can be called an anagogic conclusion, a visionary passage that often includes a biblical allusion and moves from the immediate topic to something of much wider significance" (Russell Perkin, 2009: 209)

positive vision" (Ibid, 256), que por qué no pudieran animar también los finales de las obras de Frye. Esta sugerencia nos permitiría contemplar la escritura crítica de Frye desde un nuevo prisma, esto es, una crítica que comparte elementos estructurales característicos de un género literario como es el *romance* (Muñoz Valdivieso, 1995; Balfour 1988).

Resulta, por tanto, interesante analizar el final visionario de algunos de los textos clave de Frye, tal y como sugiere Jonathan Hart. En *Anatomy of Criticism*, por ejemplo, Frye concluye de la siguiente manera:

"If I have read the last chapter of *Finnegans Wake* correctly, what happens there is that the dreamer, after spending the night in communion with a vast body of metaphorical identifications, wakens and goes about his business forgetting his dreams, like Nebuchadnezzar, failing to use, or even to realize that he can use, the "keys to dreamland". What he fails to do is therefore left for the reader to do, the "ideal reader suffering from an ideal insomnia", as Joyce calls him, in other words the critic. Some such activity as this of reforging the broken links between creation and knowledge, art and science, myth and concept, is what I envisage for criticism" (Frye, 1957: 354).

Es de todo punto llamativo, en primer lugar, que Frye concluya su monumental *Anatomy of Criticism* refiriéndose a sí mismo como lector, si bien se trata, y nosotros no lo dudamos, de un "ideal reader" que en última instancia deviene en crítico. Ya hemos apuntado anteriormente la relación entre lector y crítico en la teoría literaria de Frye. En el párrafo final ambos

convergen en una perfecta y necesaria simbiosis: el lector ideal es crítico, y el crítico es lector, en una relación que quizá posea algo de metafórica. La experiencia estética de la literatura es, en conclusión, indisociable del ejercicio de la crítica literaria. Cabe preguntarse en este sentido, si el rechazo a los juicios de valor a los que Frye *expulsa* (mi cursiva) de su particular "república de la crítica", seguiría estando vigente en esa vivencia estética. La paradójica afirmación que establecía que la experiencia estética de la literatura "is central to criticism yet forever excluded from it" se difumina y queda superada por la presencia de un lector/crítico ideal capaz de recrear en su interior y de poseer "the keys to dreamland", la piedra filosofal de la comprensión crítica y estética de la literatura.

Igual de revelador resulta el párrafo con el que Frye concluye su estudio sobre Milton, *The Return of Eden*:

"The central myth of mankind is the myth of lost identity: the goal of all reason, courage and vision is the regaining of identity. The recovery of identity is not the feeling that I am myself and not another, but the realization that there is only one man, one mind, and one world, and that all walls of partition have been broken down forever" (Frye, 1965: 143; cit. en Hart, 1994: 258).

El hecho de que se privilegie la posición del lector ideal/crítico al final de la *Anatomy* nos hace pensar en algunas de las conclusiones que se alcanzaban al final de *The Secular Scripture*. En aquel estudio Frye se refería

al hecho de que el *romance* constituía, en última instancia, en un relato sobre nosotros o *de te fabula*:

"the story is about you; and it is the reader who is responsible for the way literature functions, both socially and individually (Frye, 1976: 186).

En *The Secular Scripture*, el crítico canadiense equiparaba al lector con un héroe. En la *Anatomy*, sin embargo, el lector ideal/crítico se perfila como héroe de una aventura crítica, coherente, científica y organizada, que sólo puede alcanzar su culminación a partir del concurso irrenunciable de una experiencia estética personalizada:

"One's reading thus becomes an essential part of the process of self-creation and self-identity" (Frye, 1976: 186).

A nuestro modo de ver, en el final de la *Anatomy* confluye la compleja doble visión de la crítica de Frye. La voluntad del crítico canadiense de volver a forjar los lazos rotos que acaso alguna vez unieron "creation and knowledge, art and science, myth and concept"⁷ se hace patente en el final de la *Anatomy*. Su propuesta crítica persigue precisamente aunar esta serie de dicotomías en su escritura, lo cual, en principio, parece sugerir que Frye considera de alguna manera que su crítica, además de ser científica, podría alcanzar la categoría de texto literario.

⁷ Resulta evidente que cuando Frye se refiere a una restauración de los vínculos rotos entre arte y ciencia, o creación y conocimiento, el crítico canadiense parece tener en mente lo que en el epígrafe sobre *The Great Code* denominaba etapa metafórica.

Hemos remitido anteriormente al estudio sobre los romances de Frye, *The Secular Scripture*, y quizá se pueda considerar un poco ajustada la relación que hemos trazado entre ambos libros. En efecto la dimensión y ambición de la *Anatomy* sitúan a esta obra en otro plano. Sin embargo, se ha apuntado en varias ocasiones que entre los varios *mythoi* el del romance constituye una suerte de *monomyth* privilegiado en la crítica de Frye. Por lo que autores como Ian Balfour han planteado la producción crítica de Frye como una *critical quest* (aventura crítica), con todos los ecos romancescos que esta palabra pueda sugerir. En este sentido *The Secular Scripture* y el género del romance, como ya se ha demostrado en este trabajo de investigación, ocupan un lugar preponderante en la crítica de Frye. El final de este estudio, con su referencia a *The Faerie Queene*, constituye, si se me permite la expresión, un ejemplo de la retórica deslumbrante y contundente de Frye:

"As Wittgenstein said a generation ago in a much misunderstood aphorism, in such an act of possession there are no more words, only the silence that marks the possession of words. A good deal has been said since then about the relation of language and silence, but real silence is the end of speech, not the stopping of it, and it is not until we have shared something of this last Sabbath vision in our greatest romance that we may begin to say that we have earned the right to silence" (Frye, 1976: 188).

Por último, nos gustaría referirnos a los finales de dos de sus estudios sobre la Biblia: *The Great Code* y *Words with Powers*, en el que ciertamente lo visionario

puede que se halle en el escenario retórico más apropiado:

"The normal human reaction to a great cultural achievement like the Bible is to do with it what the Philistines did to Samson: reduce it to impotente, then lock it in a mill to grind our aggressions and prejudices. But perhaps its hair, like Samson's, could grow again even there" (Frye, 1982: 233)

De nuevo percibimos en este párrafo la voz de un crítico que cifra sus argumentos en una suerte de retórica kerigmática, que proclama en esta ocasión la preeminencia de la Palabra, y de la unidad imaginativa que configura la Biblia. Para Hart el final de *The Great Code* constituye una *proclamación* (mi cursiva) en la que la Biblia es personificada como si se tratara de un héroe. La concepción de la Biblia como unidad imaginativa late igualmente en este párrafo:

"His last sentences in *The Great Code* personify the Bible... mainly to speak of the resurrection of the Bible as the Word" (Hart, 1994: 259).

Para finalizar, como último ejemplo de los finales visionarios de Frye, ofrecemos las últimas palabras de su *Words with Powers*, en el que apela una vez más a esa idea central de pérdida y recuperación de la identidad:

"When we become intolerably oppressed by the mystery of human existence and by what seems the utter impotence of God to do or even care anything about human suffering, we enter the stage of

Eliot's 'word in the desert', and hear all the rhetoric of ideologues, expurgating, revising, setting, setting straight, rationalizing, proclaiming the time of renovation. After that, perhaps, the terrifying and welcome voice may begin, annihilating everything we thought we knew, and restoring everything we have never lost" (cit. en Hart, 1994: 260).

En los finales de los estudios citados, la escritura crítica de Frye se presenta envuelta en cierto halo visionario; algo que, por otro lado, conecta a la perfección con esa retórica de la proclamación o kerygma que ya hemos analizado en nuestro recorrido por las etapas del lenguaje que Frye pergeña en *The Great Code*. El kerygma, nos decía Frye en aquel estudio, consiste en: "Oratory on the highest level of Oracle..." (Frye, 1982: 29). De nuevo lo oracular parece encajar bien con lo visionario, e igualmente encuentra en el aforismo el vehículo idóneo para su expresión. Como corolario a esta retórica del kerygma de tintes visionarios y forjada a partir del aforismo, habría que añadir también la importancia de la repetición en la obra de Frye. Esa repetición a la que también alude Tzvetan Todorov en *Critique de la Critique* al describir la crítica de Frye como si se tratara de una espiral que "conservando siempre el mismo eje, atraviesa a menudo zonas nuevas" (Todorov, 2005: 87). En definitiva, esta repetición tan cara al crítico canadiense, constituye una estrategia retórica que Frye define -de nuevo con una retórica decididamente kerigmática- en el prefacio a *The Stubborn Structure* en los siguientes términos:

"Sometimes, of course, repetition can be a sign not so much of lack of ideas as of conviction, even of some consistency about one's convictions" (Frye, 1970: viii)

6.2.2. Literalidad literaria o Metaphorical Literalism: el oxímoron en la crítica literaria de Northrop Frye

Como ya hemos señalado anteriormente, en la *Polemical Introduction* de *Anatomy of Criticism* Northrop Frye lanzaba la sugerente pregunta "what if literary criticism is a science as well as an art?". Como ya se ha indicado, pensamos que dicha pregunta resulta bastante reveladora en cuanto a la relación que Frye observa entre la crítica literaria y una escritura que podríamos denominar artística o literaria.

La definición de crítica literaria que Frye ofrece en la *Polemical Introduction* de la *Anatomy* es ciertamente compleja y se despliega en términos que pueden parecer contradictorios. Así, en el pasaje citado al comienzo de este epígrafe, nos encontramos con que para el crítico canadiense:

"... criticism deals with literature in terms of a specific conceptual framework. The framework is not that of literature itself, (...) but neither is it something outside literature". (Frye, 1957: 6).

La textura y argumentación retóricas que hallamos en esta definición parecen anticipar de manera reveladora la

fórmula que Frye ensaya para intentar definir en *The Great Code* la literariedad de la Biblia:

"The Bible... is neither literary nor non-literary, or, more positively, it is as literary as it can well be without actually being literature" (Frye, 1982: 62).

En lo que respecta a su estudio sobre la Biblia, hemos de recordar que en la introducción a *The Great Code* Frye mostraba su rechazo a ofrecer un análisis de la Biblia como literatura, y sí un análisis de la Biblia y la literatura. Por este motivo podemos afirmar que Frye en ningún momento niega la literalidad o historicidad de los acontecimientos narrados. En su acercamiento a la Biblia el crítico canadiense va más allá y acuña una fórmula que ya señalamos en nuestro apartado sobre aquel estudio, y que recordamos a continuación:

"In the Bible the literal meaning is the poetic meaning" (Ibid, 62).

Esta ecuación sugerida entre lo literal y lo literario o poético se halla presente en este Gran Código del Arte que para Northrop Frye (y antes para William Blake) es la Biblia. La cita, que bien podría funcionar como un aforismo de tintes visionarios a partir del cual brotara después *The Great Code*, apunta hacia la idea de *double vision* sugerida en el poema de William Blake y que da título a la obra homónima de Frye. El crítico canadiense precisa ambas perspectivas -"a double vision is always with me"-, y consideramos que lo histórico o literal y lo poético o literario se hallan presentes en su lectura de la Biblia. No se niega la historicidad de

lo acontecido y narrado en la Biblia. Pero Frye parece sugerir que esos acontecimientos encuentran su cauce de expresión en el lenguaje poético, razón por la cual adquieren una dimensión simbólica que quizás trasciende lo meramente histórico.

De igual manera, como señalábamos anteriormente, la crítica literaria de Frye se forja a partir de una doble visión que aúna en una misma escritura crítica "the broken links between creation and knowledge, art and science, myth and concept" los cuales constituyen lo que "[Frye] envisage[s] for criticism" (Frye, 1957: 354).

Esta doble visión que articula la crítica literaria de Frye parece sustentarse en gran medida en la figura retórica que denominamos metáfora. Igualmente, la definición que Frye proponía más arriba sobre la Biblia sugiere una misma identificación metafórica que viene a expresar lo siguiente: el significado literal es poético (A es B). Sin embargo, como ha señalado Denham, el oxímoron parece articular también esta ecuación entre lo literal y poético:

"Seeing with double vision hinges on what appears to be an oxymoronic phrase, "metaphorical literalism" (Denham, 2004a: 124).

Efectivamente la expresión "metaphorical literalism" parece funcionar como un oxímoron y el propio Frye la utiliza encabezando una de las secciones de *The Double Vision*:

"The general position we start from is, once again, that the true literal sense of the Bible is metaphorical" (Frye, 1991: 69)

Según Frye la fórmula "metaphorical literalism" no es precisamente novedosa. El crítico canadiense se refiere a Dante y al principio de "polysemous meaning" que Frye utiliza en el *second essay* de la *Anatomy*. Dante al referirse a su propia *Commedia* afirmaba lo siguiente:

"Dante said that his *Commedia* was, like Scripture itself, 'polysemous', having many meanings, though in his exposition the literal-descriptive is the basis of all meaning". (Frye, 1991: 69)

Según Dante, el significado literal-descriptivo constituiría la base a partir de la cual se despliega el resto de los significados. Sin embargo postular esta base en un poema suponía para el poeta florentino una mayor dificultad. Para solventar dicha dificultad uno de los primeros intérpretes de la obra de Dante, su hijo Pietro, propone una fórmula que viene a establecer que:

"There are in fact different kinds of literal meaning, of which the metaphorical literal is one" (Frye, 1991: 69)

Frye se lamenta del poco éxito que esta fórmula ha tenido en la historia de la exégesis bíblica, al contrario de lo que ocurrió con la teoría del significado polisemo, y explica su fracaso por los siguientes motivos:

"This insight remained undeveloped in biblical criticism because of official anxieties about dispensing with the simplistic literal" (Frye, 1991: 69)

Por otra parte, el concepto de "metaphorical literalism" se halla bosquejado en la crítica de Frye desde el comienzo de su carrera y ha ido alcanzando un mayor espesor y solidez conforme ha sido revisitado y reformulado en posteriores estudios. Ya en *Fearful Symmetry*, Frye se refería a William Blake como "A literalist of the imagination", una expresión que parece aunar y conciliar los dos extremos del oxímoron que estamos analizando: lo literal-descriptivo y lo metafórico, siendo quizá éste último segmento el que más cerca se encuentra del universo de la imaginación blakeana. También podemos afirmar que estos dos polos del significado están representados en la *Anatomy of Criticism* por las fases literal y anagógica definidas en el *second essay*. En este sentido, ofrecemos a continuación dos pasajes que pertenecen, respectivamente, al *second essay* de *Anatomy of Criticism* y a *The Great Code*:

"The literal meaning of Dante's own *Commedia* is not historical, not at any rate a *simple* description of what 'really happened' to Dante" (Frye, 1957: 77).

"Traditionally, the Bible's narrative has been regarded as "literally" historical and its meaning as "literally" doctrinal or didactic: the present book takes myth and metaphor to be the true literal bases" (Frye, 1982: 64).

En ambos textos Frye sugiere que el significado literal de la Biblia y la *Commedia* trasciende el nivel de interpretación meramente histórica. De alguna manera, el significado literal parte desde una "inner structure of interlocking motifs" (Frye, 1957: 77) hacia un

significado ulterior cifrado en el lenguaje del mito y la metáfora, es decir en el lenguaje literario.

Este "metaphorical literalism" (o literalidad literaria) que propone Frye, constituye un aspecto de su crítica ciertamente complejo. Sin embargo, el crítico canadiense no dejó de reelaborar esta idea, tal y como demuestran sus cuadernos personales:

"I'm getting through to something, I think: the secrets of Being can only be expressed in that Homeric phase of language in which the metaphorical is the literal. We can recapture this only poetically; but our poetic apprehension has to transcend everything we think of as literary into a new kind of super-'literalism'" (cit. en Denham, 2004a: 125).

Frye parece destacar la importancia de la metáfora, y en concreto de la fase homérica del lenguaje, que se corresponde con la etapa metafórica que describe *The Great Code*. En esta etapa, recuerda el crítico canadiense, "the metaphorical is the literal": es decir, una afirmación que invierte los términos de aquella otra que establecía que en la Biblia "the literal meaning is the poetic meaning". Para alcanzar una visión que aúne ambos significados y perspectivas Frye propone, al final de este pasaje, que transcendamos "everything we think of as literary into a new kind of super 'literalism'". Es decir, una "double vision" que aúne lo literal y lo literario o metafórico, así como los vínculos rotos de lo que otrora se mantuvo unido en la etapa homérica o metafórica del lenguaje: "creation and knowledge, art and science, myth and concept" (Frye, 1957: 354). Esta unión

entre lo literal y lo metafórico se podría resumir de la siguiente manera:

"Metaphorical literalism... looks back to the literal-descriptive that is based on truth as correspondence. It looks forward to a literal-descriptive based on truth as coherence, which is the imaginative approach to the Bible or any other literary work" (Denham, 2004a: 125).

Sin embargo el mismo Denham, parece advertir en el pasaje que hemos citado perteneciente a los cuadernos personales de Frye, un nuevo nivel de significado al que denomina significado espiritual:

"We learn that the genuine form of literal meaning, one that passes through the metaphorical level and thus enables us to see doubly, is spiritual meaning" (Denham, 2004a: 125).

El significado espiritual al que se refiere Denham, es probablemente una fórmula válida para expresar ese "new kind of super-\'literalism\'", al que aludía Frye en sus cuadernos personales, y que sólo es posible alcanzar tras haber transitado previamente por la fase metafórica. A nosotros esta equiparación entre un "literal meaning" y un "spiritual meaning", nos remite al *second essay* de *Anatomy*, concretamente a la fase anagógica. En aquel ensayo, Frye describía las diferentes fases del significado, desde la fase literal a la fase anagógica. Una vez alcanzada esta última se producía un *ricorso* o retorno a la fase literal, aunque, eso sí, con un bagaje crítico inédito. En la fase anagógica, Frye nos dice, además, lo siguiente:

"the *dianoia* of art is no longer a *mimesis logou*, but the *Logos*, the shaping word which is both reason and (...) *praxis* or creative art" (Frye, 1957: 120).

Es decir que se produce una especie de conversión en la que la *dianoia* del arte deja de ser una *mimesis logou*, y pasa a ser el *Logos*, o como sugiere García Berrio:

"[Frye] eleva la propiedad poética universalizable a condición de esencia pura, de *logos* absoluto" (García Berrio, 1994: 511).

De alguna manera, cuando Denham sitúa al mismo nivel los significados literal y espiritual, parece coincidir con García Berrio. Como sugiere este último, lo que Frye lleva a cabo es una especie de equiparación de la palabra poética "con la realidad divina del "Verbo"" (García Berrio, 1994: 511). Algo que, por lo demás, García Berrio considera innecesario y que quizá sólo se pueda explicar si tenemos en cuenta "el obligado compromiso religioso del gran crítico canadiense" (García Berrio, 1994: 511), y que se traduce en una marcada presencia de lo trascendental en su obra.

En conclusión pensamos que en la crítica de Frye se aprecia un intento de aunar en la misma escritura dos niveles lingüísticos representados por el oxímoron "metaphorical literalism", (o también por el término que ya utilizara Frye en *Words with Power*, esto es, "literary literalism"). La metáfora se encuentra vinculada a esa etapa homérica o poética del lenguaje dominada por una fusión entre sujeto y objeto. Lo literal pertenece a la

etapa descriptiva del lenguaje, que es el momento de mayor auge del discurso científico.

Así la crítica de Frye pretende integrar la escritura artística o literaria en el armazón sistemático y organizado del discurso científico. Lo cual nos lleva a insistir en la idea de que la "double vision" a la que hemos aludido, articula su discurso crítico. Podemos concluir afirmando, sin temor a exagerar, que *Anatomy of Criticism* representa uno de los empeños críticos más ambiciosos que se han producido en el siglo XX, en el cual una prosa ciertamente elegante convive con un impecable rigor científico⁸. Cuando nos hemos referido en esta tesis a la unidad imaginativa que representa la Biblia como Gran Código del Arte, o a la idea de que "the [Bible's] literal meaning is poetic meaning", no hemos podido evitar pensar en que de alguna manera Frye persigue en su crítica, y especialmente en la *Anatomy*, dar forma a una suerte de *Biblia Poetarum*; esto es, una especie de tratado del Logos que funcione, por muy ambicioso que pudiera sonar, como Gran Código de la Crítica Literaria.

⁸ John Ayre se refiere en su biografía sobre el crítico a una carta enviada por Frye a su esposa en la que hablaba de su crítica literaria en los siguientes términos: "Purely critical work doesn't satisfy me. (...) My criticisms are not, properly speaking, criticism at all, but synthetic recreations (...) this is a work of art, creative in essence" (cit. en Ayre 1989, 114-115)

6.3. Poderosas Palabras: Hacia Una Síntesis Final

Siempre me divierte la tonta vanidad de aquellos escritores y artistas de nuestra época que parecen imaginar que la función principal del crítico es parlotear sobre su trabajo de segunda categoría.

El crítico como artista, Oscar Wilde

Even the biggest book is fragmentary: to finish anything, you have to cut your losses. Nobody ever writes his dream book, like Coleridge's treatise on Logos.

Northrop Frye's Notebooks on Romance

En este último epígrafe hemos realizado un recorrido por uno de los aspectos que, en nuestra opinión, fundamenta y orienta de manera determinante, la poética de Frye: la relación simbiótica -y no parasitaria- entre crítica y literatura, que el propio Frye, siguiendo a su precursor literario William Blake, define como "the partnership of creation and criticism in literature" (Frye, 1970: 174). Aunque, sin duda, esta suerte de "identity of criticism and creation" (Frye, 1982^a: 101) conecta más directamente con "the modern tradition initiated by Wilde, who calls criticism 'a creation within a creation'" (Hamilton, 1990: 198).

De una parte, esta concepción de la crítica parece guardar un estrecho parentesco con la concepción estética de Oscar Wilde, del cual Richard Ellmann llega a afirmar en la introducción a *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde* que "in protesting the independence of criticism, Wilde sounds like an ancestral Northrop Frye" (Ellman, 1969: x). De otra parte, la influencia de Blake que señalamos anteriormente coloca a Frye en la órbita de las ideas románticas, un movimiento

artístico del que el crítico canadiense en su introducción a *Fables of Identity* llegó a decir lo siguiente:

"The Romantic movement in English literature seems to me now to be a small part of one of the most decisive changes in the history of culture, so decisive as to make everything that has been written since post-Romantic" (Frye, 1963: 3).

En medio de la discusión sobre la vertiente *creativa* de la crítica de Frye, cabe mencionar uno de los capítulos más reveladores del estudio de Jonathan Hart *The Theoretical Imagination*, que este autor titula en clave wildeana "The critic as writer". Hart examina en este capítulo la ficción que Frye llegó a producir y publicar "to see whether his fiction can tell us something about his views of creativity and writing in general" (Hart, 1994: 266). Resulta revelador, en este sentido, el hecho de que los primeros intentos de Frye de dedicarse a la ficción literaria se fraguaron al mismo tiempo que trabajaba en su estudio clásico sobre Blake. Algo que, conocida la *senda crítica* (mi cursiva) que finalmente Frye transitaría, nos inclina a sospechar que quizá el crítico pudiera haber sentido cierta *Anxiety of Influence* (tomando prestado el término de Harold Bloom) con respecto a William Blake:

"[Frye] had great admiration for and *anxiety* (mi cursiva) over Blake". (Hart, 1994: 294)⁹.

⁹ En relación al concepto de *anxiety of influence*, resulta muy revelador el artículo de Jonathan Allan "Anatomies of Influence, Anxieties of Criticism: Northrop Frye & Harold Bloom" (Allan, 2009: 1-18).

Los manuscritos hallados en la Universidad de Toronto tras la muerte de Frye en 1991 dieron buena cuenta de los deseos del crítico canadiense de cultivar la ficción y así en uno de los cuadernos transcritos por Robert Denham en junio de 1992 Frye reconocía lo siguiente:

"All my life I've had an ambition to write fiction, either as a series of novels, or as one big novel. Some of the motivation is dubious: I want to prove to myself and to others than I can be "creative" in the conventionally creative genres". (Hart 1994, 268)¹⁰.

Coincidimos con Jonathan Hart cuando sostiene que para Frye tanto la literatura como la crítica "were different but equal parts of the same imaginative enterprise, augmenting each other through complementary labours rather than detracting from each other" (Hart, 1994: 295). Por otro lado, esta "identity of criticism and creation" sugiere una lectura de la obra de Frye en unos términos que la relacionan con críticos como Derrida, Kristeva o Cixous, cuya consideración de "all writing as writing, whether it is fiction or criticism"

¹⁰ En la recopilación de los cuadernos personales llevada a cabo por Denham y publicada como *Northrop Frye Unbuttoned* (2004) encontramos declaraciones del propio Frye que redundan en este aspecto: "The rush of adolescent memories continues: I'm just at the "change of life" period in Jung's psychology, I suppose. They now take the form of wishing I'd spent my youth practising writing fiction: it's silly, of course, but it's part of a general recognition of the damage I did my future life in my earlier years. A certain amount of daydreaming is normal, I suppose, but I daydreamed to excess, and hesitated to start any real work on fulfilling my ambitions because I was so afraid my first efforts wouldn't show true genius" [D 50.469; DNF, 401] (Denham, 2004: 4)

(Hart, 1994: 267), parece guardar cierto parentesco con la escritura crítica de Frye:

"Although Derrida, Kristeva and Cixous are different critics from Frye, they have taken his position that criticism is creative further by using the narrative techniques of poets and novelists much more widely and overtly than Frye did" (Hart, 1994: 303).

En la definición que Linda Hutcheon ofrece en *The Routledge Companion to Critical Theory* (2006) sobre el lo postmoderno, la autora sugiere lo siguiente:

This postmodern way of thinking -which many see as paradoxical- can be characterized as displaying as 'both/and' kind of logic. Making distinctions but not making choices (which would be an 'either/or' kind of logic) between the popular and the elite, the postmodern offered instead a model that would force us to consider equally both sides of this (or any other) binary opposition... (Malpas y Wake, 2006: 116)

La consideración que Frye posee de la crítica literaria no como una segunda creación, o forma parasitaria de la escritura creativa, sino más bien como "creation within creation" revela una cierta conexión con ese pensamiento postmoderno fundamentado en la lógica del 'both/and', que establece que *tanto* la literatura *como* (mis cursivas) la crítica pueden considerarse como "different but equal parts of the same imaginative

enterprise" (Hart, 1994: 295)¹¹. Siguiendo, además, la cita que acabamos de ofrecer podemos apreciar otra conexión entre la obra de Frye y la poética postmoderna, cuando Hutcheon afirma que ésta "[makes] distinctions but not ... choices... between the popular and the elite" (Malpas y Wake, 2006: 116), suprimiendo así toda oposición binaria. Esta afirmación nos lleva a considerar la eliminación polémica de los juicios de valor que Frye propuso en la *Anatomy*, como un procedimiento crítico que en última instancia pretendía eliminar ese tipo de jerarquías literarias. En este sentido, obras como *The Secular Scripture*, el estudio de Frye sobre el *romance*, ilustran el interés que el crítico canadiense manifestó por una forma literaria que no siempre estuvo ligada a la élite cultural.

Para Hart la supresión de toda oposición binaria a la que alude Linda Hutcheon, constituye una característica visible en la crítica de Frye, sobre todo en lo que respecta a la consideración de la crítica como una escritura creativa. Así para Hart:

"Although Derrida and the deconstructionists, and some feminists and ficto-theorists, have contributed a great deal to the breaking down of the binary opposition between creative and critical writing, (...), Frye before them attempted to dignify

¹¹ Sobre esta 'either/or kind of logic' a la que se refiere Linda Hutcheon, me gustaría señalar que Frye se ha referido en *The Stubborn Structure* (1970) a esta clase de lógica cuando describe la poética de William Blake: "In this conception of art the productive or creative effort is inseparable from the awareness of what it is doing. It is this unity of energy and consciousness that Blake attempts to express by the word 'vision'. In Blake there is no 'either/or' dialectic where one must be a detached spectator or a preoccupied actor. Hence there is no division, though there may be a distinction, between the creative power of shaping the form and the critical power of seeing the world it belongs to" (Frye, 1970: 174)

criticism by making it different from, but equal to, creative writing (Hart, 1994: 161).

Como venimos demostrando a lo largo de este epígrafe, la visión que Frye posee de la crítica en términos de escritura creativa parece anticipar, o acaso trazar una relación, entre la poética del crítico canadiense y una escuela crítica cuyos planteamientos distan de coincidir con los de Frye.

Resulta curioso en este sentido leer el análisis que Frye ofrece en una entrevista realizada por Deborah Shackleton y publicada en la revista *Descant* en 1981. Tras referirse a la división que tradicionalmente ha dibujado una clara línea divisoria entre "the practice of literature" y "the theory of literature", a la que él naturalmente se opone, Frye describe la situación en la que se halla la crítica en los siguientes términos:

"What I see happening now is a reshaping of critical theory around religion, psychology, linguistics, anthropology, and so on. This means that the theory and the practice of the use of words is beginning to form a dialectic in which one is recreating the other. I feel that that has a genuine future" (O'Grady, 2007: 491).

Nos llama especialmente la atención en este perspicaz análisis, por un lado, el hecho de que Frye se refiera al concepto de *recreation*, y por otro lado a una dialéctica establecida entre la teoría y la práctica verbales que tiene como consecuencia, según Frye, una mutua recreación que no hace sino reforzar la idea que venimos analizando en este epígrafe; esto es, la de una identidad entre las escrituras crítica y creativa.

Igualmente, al hablar de la teoría crítica, Frye se refiere a una suerte de reformulación (*reshaping*) de ésta en torno a otras disciplinas humanísticas como la religión, psicología, lingüística o antropología. Pero sin embargo, lo que resulta bastante revelador en este análisis es comprobar cómo Frye pasa de describir el estado actual de la crítica para luego englobar a la crítica dentro de la categoría de "the theory and the practice of the use of words". En otras palabras, Frye está aludiendo al carácter retórico (*the use of words*) de toda disciplina construida a partir de palabras, en la que se incluye por supuesto la crítica. Para Frye todo sistema lingüístico es retórico y, en última instancia, revela un fondo metafórico.

"Before Derrida and Hayden White, though not with the same emphasis, Frye suggests that the language of all disciplines, including literary criticism and history, is rhetorical, and more specifically, metaphorical" (Hart, 1994: 157).

La teoría del lenguaje expuesta en *The Great Code* vuelve a cobrar relevancia en este punto, pues pone de manifiesto la centralidad de la metáfora y el mito en todo lenguaje. Tal y como sugiere Frye:

"Every structure in words designed for sequential reading, which excludes no structure except telephone books, has a narrative, a mythos, a sequential ordering that begins, in our culture, on the top left-hand corner of page one and ends at the bottom right-hand corner of the last page" (Lee, A.A. y O'Grady, J., 2000: 51)

La literatura, cuyo tejido esencial se halla configurado por la metáfora y el mito, se revela como núcleo imaginativo de cualquier lenguaje, como ha sugerido Frye en *The Educated Imagination*:

"Literature has somewhat the same relationship to the studies built out of words, history, philosophy, the social sciences, law, and theology, that mathematics has to the physical sciences" (Frye, 1964: 127).

El universo verbal parece orbitar, en este sentido, en torno a la literatura, como centro imaginativo de toda estructura verbal. Sin embargo, tal y como lo ha expresado García Berrio, en la obra de Frye la literatura es elevada "a condición de esencia pura, de logos absoluto" (García Berrio, 1994: 511). Algo que, de manera coincidente con este análisis, Jonathan Hart expresa de la siguiente manera:

"He recognizes, as Derrida and others later do, that if all structures of words are, to some extent, rhetorical, the literary universe has become a verbal universe" (Hart, 1994: 161).

En este sentido, resulta bastante revelador, uno de los comentarios procedentes de sus cuadernos publicados en la *Northrop Frye Newsletter* en la que se refiere a su crítica en los siguientes términos:

"It's not a tower of Babel: that tries to reach something above itself: I want to contain what, with a shift of perspective, contains it" (NFN, Summer 1993, 6).

En nuestra opinión, lo que la crítica de Frye persigue es aunar en una misma escritura, crítica ("the theory of literature") y literatura ("the practice of literature"), difuminando así la siguiente separación tradicional:

There's always been a difference between writing poetry, drama, or fiction -the practice of literature- and writing criticism or scholarship -the theory of literature. Traditionally the critical functions have been something of a parasitic activity; the literature is produced and the scholar comes along and comments on it. (O'Grady, 2007: 491)

La escritura de Frye englobaría, pues, en una suerte de perfecta simbiosis, ambas vertientes del lenguaje, las cuales a su vez, se hallarían inmersas en el universo verbal representado por una especie de Logos inasible, donde la literatura ocupa un lugar central.

Como apuntaba Hart, el fondo metafórico que tiñe toda estructura lingüística (exceptuando, como comentaba irónicamente Frye, el listín telefónico), constituye la esencia del universo verbal o Logos; algo que por otro lado Frye dejaba claro en *The Great Code* al describir la fase metafórica del lenguaje. Y algo que quizá, como sugiere A.C. Hamilton, podamos explicar si tenemos en cuenta la influencia que tuvo Ernst Cassirer en los años cincuenta del pasado siglo cuando "it was generally agreed that metaphor informed all uses of language" (Hamilton 1990, 271).

Frye, como hemos venido mostrando, comparte sin fisuras esta concepción de la metáfora como elemento que informa todo los usos del lenguaje imaginables. En este

sentido, resulta interesante considerar el siguiente pasaje procedente de la recopilación *Northrop Frye on Culture and Literature* (1978) que el crítico canadiense dedicó al estudio de Cassirer *Philosophy of Symbolic Forms* en la que el crítico canadiense se pregunta si:

We shall come to see literary myth as similarly a constructive principle in the social or qualitative sciences, giving shape and coherence to psychology, anthropology, theology, history, and political theory (Frye, 1978: 74-5)

Al leer estas inquietudes desde una perspectiva contemporánea nos vemos obligados a reconocer que, a pesar del peso que Frye haya podido perder en el escenario crítico actual, sus reflexiones siguen ocupando un espacio decisivo en el debate crítico actual. Así lo plantea el artículo de Michael Sinding "Reframing Frye: Bridging Culture and Cognition", incluido en el libro *New Directions from Old* (2009) que recoge algunas de las ponencias pronunciadas en el Congreso del mismo nombre celebrado en 2007 con motivo del quincuagésimo aniversario de la publicación de *Anatomy of Criticism*. El autor de este artículo nos recuerda, por un lado, la relación que algunos autores han trazado entre Frye y escuelas críticas como los *Cultural Studies* o el *New Historicism*, como es el caso de A.C. Hamilton, Salusinszky, Wang Ning o Hayden White, el último de los cuales ha llegado a referirse a Frye en estos términos: "[the] greatest natural cultural historian of our time" (White, 1994: 28). Para Sinding, sin embargo, la percepción de la obra de Frye como avanzadilla o precursora de los *Cultural Studies* o el *New Historicism* no reconoce la decisiva contribución que el crítico ha

realizado a la crítica contemporánea actual, por lo que Frye queda "obscured in the shadow of the present: superseded as contributor or doomed as challenger"¹². Por este motivo, de cara a recordar la vigencia de las ideas de Frye en la actualidad, Sinding propone revisarlas considerando su contribución a dos escuelas críticas dominantes en el espacio académico anglo-norteamericano: los *Cultural Studies* y la lingüística cognitiva¹³:

"When it comes to approach, these two have little common ground. However, in the spirit of finding new directions from old, I propose that Frye has enough in common with both to help us bring them into productive alignment (Sinding, 2009: 299).

En su artículo, Sinding dedica especial atención a la relación entre Northrop Frye y el fundador de la lingüística cognitiva, el norteamericano George Lakoff. En este sentido este autor considera que:

¹² Michael Sinding nos recuerda que, por su parte, los críticos adscritos a los *Cultural Studies* o al *New Historicism* perciben el pensamiento literario de Frye en los siguientes términos: "anti-historical, formalist, and religious bias (e.g., Jameson)" (Sinding, 2009: 297).

¹³ Sobre una posible conexión entre los *Cultural Studies* y Northrop Frye es interesante tener en cuenta las siguientes observaciones que sugiere Perkin: "I have found that the most helpful way to assist students to order their literary experience is to look at the archetypal patterns that link ancient texts, canonical English texts, and contemporary popular culture. This seems to me a much more valuable form of cultural studies than applying modish and tendentious theoretical models to the products of the contemporary cultural industry" (Perkin, 2009: 213); más adelante Perkin afirma lo siguiente: "I think a recovery of the key points made in the *Anatomy of Criticism* offers the best hope of avoiding the mindless gulf that seems to be opening between literary studies and cultural studies, since Frye knows so much more about both of those practices, and about the connections between them, than most people currently engaged in either of them". (Perkin, 2009: 219).

Frye and George Lakoff agree that metaphor and myth are schematic, pervasive in language and thought, and grounded in bodily experience. (Sinding, 2009: 302)

En este sentido, como señalábamos en el quinto epígrafe de nuestro trabajo, en el *fourth essay* de la *Anatomy of Criticism* Frye afirmaba los siguiente:

"all structures in words are partly rhetorical, and hence literary, and ... the notion of a scientific or philosophical verbal structure free of rhetorical elements is an illusion" (Frye, 1957: 350).

Frye pone de manifiesto su convicción de que ningún discurso verbal, ni siquiera lo que él denomina "conceptual rhetoric", es impermeable a la retórica. Tal y como sugería en *The Stubborn Structure*:

"Think rhetorically, to visualize ... abstractions, to subordinate logic and sequence to the insights of metaphor and simile, to realize that figures of speech are not the ornaments of language, but the elements of both language and thought" (Frye, 1970: 93-94).

Ciertamente resulta evidente que para el crítico canadiense la lógica inherente a la formulación abstracta se encuentra subordinada a una retórica visionaria fundamentada en la metáfora o el símil. Y además emplea dos términos reveladores, como son, el verbo "to

visualize" o el término "insight"; claves ambos, para entender la textura visionaria de su escritura. Por otro lado lo que Frye pretende también dejar claro es su convicción de que las figuras retóricas no son meros ornamentos del lenguaje, sino elementos esenciales constitutivos del lenguaje y el pensamiento. Esta subordinación del discurso conceptual a la retórica queda reflejada, en un ejemplo de escritura aforística dotada de gran elegancia intelectual, en la conclusión del *fourth essay* de la *Anatomy*:

"the nature and conditions of ratio, so far as ratio is verbal, are contained by oratio". (Frye, 1957: 377).

En la medida en que el pensamiento abstracto o conceptual (representado aquí por la *ratio*) cristalice en una expresión verbal, su configuración final se dará siempre dentro de los límites de la *oratio*, esto es, de un discurso retórico.

La percepción de la retórica como mero catálogo de figuras ornamentales empleadas en el lenguaje supone ciertamente una visión reduccionista de la retórica, pues para Frye, como ya hemos señalado, constituyen no solo la esencia del lenguaje, sino también del pensamiento. En este sentido, Lakoff parece suscribir las ideas de Frye, y en *Metaphors We Live By* (2003), el estudio clásico que publicó junto a Mark Johnson, en el cual sus autores nos vienen a decir lo siguiente sobre las metáforas:

"Metaphors are in the first place conceptual mappings, ways of understanding one thing in terms of another" (Sinding, 2009: 302).

Al emplear una metáfora, un término reemplaza a otro (A es B) asumiendo su significado, un planteamiento que Michael Sinding aprovecha para atacar uno de los planteamientos esenciales de los *Cultural Studies*. Así, el autor concluye que:

"Meanings are also motivated rather than arbitrary, often widespread or universal, and there are limits to the explanatory reach of ideology and social construction" (Sinding, 2009: 302).

Es precisamente en este último aspecto en el que Michael Sinding observa una coincidencia fundamental entre Frye y Lakoff, cuando este último reclama la dilucidación de la dimensión imaginativa que impregna y subyace al pensamiento y el lenguaje:

Lakoff calls for a "higher" or "real" rationality that recognizes the imaginative dimension of thought and language (Sinding, 2009: 312).

Si se me permite retomar la conclusión del *fourth essay* de la *Anatomy*, lo que Lakoff parece perseguir es una profundización en los niveles lingüísticos que subyacen a la *ratio* o pensamiento ("higher" or "real" rationality) hasta dilucidar o iluminar el fundamento imaginativo, metafórico y mitológico que impulsa todo discurso verbal o *oratio*.

Hasta aquí hallamos unas coincidencias francamente interesantes, pues tanto Frye como Lakoff parecen reconocer el valor de la Retórica, en tanto ciencia del discurso verbal. Sin embargo, como es bien sabido, los estudios de Lakoff muestran un interés político que no apreciamos tan abiertamente en la crítica de Frye. En

este sentido, Lakoff analiza, por ejemplo, la incorporación de relatos en los discursos políticos, ya que: "Arguments have implicit story elements - heroes, victims, villains, crimes, rewards, punishments" (Lakoff, 2006: 137; cit. en Sinding, 2009: 307). El recurso a estos elementos propios de los mitos o narraciones le sirve a Lakoff para mostrar cómo estos mitos:

"[may] guide understanding by bringing along inferences about moral values and principles. Thus, a common background in political arguments is a kind of fairy-tale story or, Frye would say, Romance myth". (Sinding, 2009: 307).

No podemos, para concluir, dejar de mencionar otra de las escuelas críticas con las que Frye comparte alguna afinidad. Nos referimos al *New Historicism* y en especial a Hayden White. En cuanto al primero, uno de los editores de *The Routledge Companion to Critical Theory*, Simon Malpas, establece como presupuestos fundacionales de la crítica neohistoricista lo siguiente:

First, new historicism's rejection of the idea of the authorial genius; second, its disruption of established canons of great works; and, third, the ways in which literary and non-literary texts are related to each other. (Malpas y Wake, 2006: 61)¹⁴.

¹⁴Según comenta Frye: "The great intuition I got from Spengler, and later from Vico, was the sense of every historical phenomenon being symbolic of every other phenomena being contemporary with it. That's more or less what neohistoricism has got into now, the Marxist element in it having forgotten that it once had a transcendent perspective on history" (cit. en *NFN*, Summer 1993, 26).

Los dos primeros presupuestos señalados quizá no sean compartidos del todo por la crítica de Frye. En relación al primero, aunque no hay un rechazo abierto a la idea del genio en la obra de Frye, también es cierto que no se magnifica su figura. En cuanto a la asunción de un canon, podemos decir que Frye sí rechaza los juicios de valor como basamento de la crítica, con lo que la idea de un canon pierde fuerza en su poética¹⁵. Donde si querriamos detenernos es en el tercer presupuesto, pues viene a coincidir con algunos de los planteamientos que venimos analizando en éste último epígrafe.

El *New Historicism* propone difuminar la frontera entre textos literarios y textos tradicionalmente considerados como no literarios, ya que para éstos el tejido de que están constituidos procede, en última instancia, de una misma realidad textual. Para los neohistoriadores los documentos no literarios se encuentran participados por similares estructuras retóricas o estrategias narrativas como las que hallamos en la escritura literaria. Así:

Instead of treating non-artistic material as factual background for a reading of literature, new historicism treats the contextual material as text: the critic reads and analyses the signifying practices of legal, social, political, economic and other non-literary documents such as diaries or letters in the same ways, and with similar

¹⁵ En este sentido Russell Perkin sugiere lo siguiente: "But Frye did not think that it was the task of the literary critic to construct traditions, or as we might say today, canons; he often says that traditions construct themselves, by virtue of the fact that some texts are more rewarding to study than others, and some texts -his usual example is Shakespeare- just refuse to go away". (Perkin, 2009: 212)

attention to rhetorical structures and narrative strategies, that earlier critical approaches had employed in their discussions of literature. (Malpas y Wake, 2006: 63)

El interés *neohistórico* por dilucidar las estructuras retóricas y estrategias narrativas que afectan a discursos verbales no literarios parece congeniar con lo que venimos sugiriendo en este epígrafe, pues visto desde la perspectiva de Frye, la retórica, la metáfora y el mito o narración parecen animar la estructura de los discursos ajenos a los textos literarios, sugiriendo así una suerte de union textual con un Logos como centro (discurso logocéntrico) de todo ese universo verbal.

Pero si existe un crítico que haya aplicado de manera clara y manifiesta algunos de los principios teóricos de Northrop Frye a su propia teoría ese es Hayden White. Tal como lo plantea, entre otros críticos, Jonathan Hart:

"Hayden White's metahistorical methodology, which flourished especially from the mid-1970s to mid-1980s, is indebted in part to Frye's theory, particularly in the use of mythos or the employment of narratives" (Hart 1994: 150).

La misma noción de 'metahistory' es la principal contribución de este crítico e historiador estadounidense, un término que toma prestado de la *Anatomy of Criticism*, viniendo a establecer que:

Historical narratives are themselves governed by the same mechanism as their self-avowed literary

counterparts. In other words, historical narratives are created, or rather authored, objects that attempt to conceal their fictional status through their own mimetic practices (Malpas y Wake, 2006: 267).

Hayden White niega la existencia de una retórica específica del discurso histórico, y sugiere que la ficción y las estrategias narrativas que emplea son extrapolables y de hecho han sido empleadas, en ocasiones con gran eficacia, por los historiadores. Como sugiere la cita anterior la narrativa histórica ha sabido escamotear su fundamento ficcional a través de prácticas miméticas y otorgando apariencias de objetividad a dichas narrativas. Algo que Frye ha expresado de parecida manera cuando se ha referido a su ejemplo clásico (*stock example*) de un tipo de historia que participa de estrategias narrativas asociadas a los textos literarios, nos estamos refiriendo a la *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* de Edward Gibbon.

Pero sin duda, la implicación más crucial de esta conexión entre las ideas de Hayden White y Northrop Frye es el reconocimiento del fundamento literario, retórico y metafórico de todo discurso verbal (*oratio*). Algo que, para nosotros, da fundamento a nuestra percepción de la escritura crítica de Frye como una escritura que es a la vez un formidable ejemplo de crítica coherente y sistemática, en cuyo fondo palpita un hálito literario y también narrativo que lo eleva a la categoría de texto literario.

Para Linda Hutcheon, la crítica postmoderna se halla asentada sobre ciertas paradojas que de alguna manera encuentran eco en la crítica de Frye. Una de tales paradojas la halla Hutcheon precisamente al referirse al

historiador Hayden White y su afirmación de que "novels and historiography share a narrative form" (Malpas y Wake, 2006: 122). Y desde la orilla de la ficción la paradoja adopta otra forma a la que Hutcheon ha denominado 'historiographic metafiction' (Hutcheon, 1988: 5), esto es "forms that were both self-consciously fictive ('metafiction') and yet directly addressing historical issues, events and personages" (Malpas y Wake, 2006: 122). Lo que esta lectura postmoderna descubre es lo que Hutcheon denomina: "the overlap between theory and practice". Y aquí nos vemos obligados a retomar la entrevista que Shackleton realiza a Frye, en la que el crítico canadiense califica la situación de la crítica contemporánea como un proceso de 'critical reshaping', una situación en la que "the theory and the practice of the use of words is beginning to form a dialectic in which one is recreating the other" (Shackleton, 1981).

La ligazón que parece relacionar la teoría de Frye con el postestructuralismo terminaría quizá en este punto, pues como hemos venido sugiriendo a lo largo de este epígrafe la crítica de Frye postula la existencia de un universo verbal en cuyo centro se sitúa el Logos. Es evidente la distancia que la poética de Frye toma en este sentido con respecto al postestructuralismo. Cuando el filósofo francés Jean-François Lyotard, uno de los principales impulsores del postmodernismo, reivindica un espacio para las *petites histories* frente a la omnipresencia de las *grand histories* (Malpas y Wake, 2006: 119), está, en otras palabras, sugiriendo que "There is no single Truth; there are, instead, multiple truths" (Malpas y Wake, 2006: 119). Y en este sentido, como bien indica Linda Hutcheon, se está poniendo de manifiesto un principio ancilar del credo postmoderno que se podría resumir de la siguiente manera:

What the postmodern did was deprive the modern of its idea of a single anchoring centre (it was thus 'de-centred') and of any certainty (as rationally established) (Malpas y Wake, 2006: 119).

A diferencia de los críticos postestructuralistas, Frye sí intuye la presencia de un Logos central al que su escritura expansiva pretende apresar para dar sentido a ese universo verbal en cuyo centro se halla la literatura. Según explica con gran brillantez David Cayley, para el pensamiento postestructural dicho centro:

"persists only as function and as "trace" (...) Because thought is impossible without the functional concept of a center, the idea of a center can never be overcome but only endlessly deconstructed. (Cayley, 1992: 28)

La crítica de Frye, por tanto, revela un deseo de bosquejar el mapa y los contornos de este inasible universo verbal. Hay, pues, en Frye una fe sólida en las posibilidades que ofrece el lenguaje para lograr este objetivo, algo que a juzgar por la magnitud de su obra, se revela en su crítica.

Para Carlos Piera esa confianza en las posibilidades del lenguaje posee sus fisuras, algo que llama poderosamente la atención en un crítico como Northrop Frye al que se ha percibido de manera generalizada como "a writer of expansions and continuities" (Piera, 1998: 160). Como ya se ha señalado, esta prosa continuada y expansiva germina a partir del aforismo y el epigrama, que a su vez, proceden de las ya mencionadas visiones a las que el crítico tan frecuentemente se ha referido.

Cuando el crítico canadiense afirma en sus cuadernos personales que "Everything I write is the insertion of continuity into those aphorisms", estaría reconociendo el carácter discontinuo de su escritura. Pero también estaría sugiriendo una ligazón entre su escritura crítica y lo que el crítico denomina en *The Great Code* la etapa metafórica del lenguaje. Según Frye la prosa discontinua de aquel período se reducía a "[a] series of gnarled epigrammatic and oracular statemets" (Frye, 1982: 7). Y la metáfora y la visión funcionaban como fundamento de esa prosa epigramática y oracular.

Para Carlos Piera, el hecho de que la prosa (discontinua o no) de Frye provenga, en su forma embrionaria, de sus visiones, destaca el valor que el sentido de la vista posee en la teoría del crítico canadiense, y sugeriría a su vez el carácter limitado de las posibilidades del lenguaje para esbozar y acotar los contornos del Logos. En este sentido, en la *Anatomy* podemos leer lo siguiente:

"We listen to the poem as it moves from beginning to end, but as soon as the whole of it is in our minds at once we "see" what it means. More exactly, this response is not simply to the whole of it, but to a whole in it: we have a vision of meaning or dianoia whenever any simultaneous apprehension is possible. The discovery of dianoia in a work of literature is related to the question "What is the point of this story?" (Piera, 1998: 160).

Para Carlos Piera en esta célebre definición del término *dianoia* se privilegia lo visual en nuestro acercamiento o percepción total o simultánea de cualquier obra literaria:

The only two points in my quote that we can allow ourselves to pay attention to here are "a whole in it" and "simultaneous apprehension", both of which justify the visual emphasis: since language, be it oral or written, unfolds in time, not even the ear can provide simultaneity. (Piera, 1998: 160)

El "visual emphasis", al que alude Carlos Piera, pone de manifiesto la importancia de la visión en Frye, ya que cualquier aprehensión simultánea del significado de una obra literaria solo se puede alcanzar en virtud de dicha visión. Según Carlos Piera, para un escritor de "expansions and continuities", como lo es Frye, la presencia de lo visual revelaría los límites que cercenan las posibilidades del lenguaje. Sin embargo, para un crítico como Paul de Man, al que Piera se refiere como "a paradoxical writer", la presencia de lo visual y la confianza en las posibilidades del lenguaje a la hora de estudiar la obra literaria se plantearía de un modo bien distinto:

A paradoxical writer, such as de Man, would stop right there and, after showing his or her approval of Frye's itinerary -carefully and a bit hypocritically- would quickly add: "This is where you end up, you see. Your stated goal was to study literature as literature, and nothing but literature. But literature is language and, in the end, it turns out it was pictures that you were after" (Piera, 1998: 160).

El Logos de Frye, contiene dentro de sus contornos el universo verbal y su centro de gravedad lo constituye

la literatura, con la metáfora, los mitos y la imaginación como elementos constituyentes. Tal y como sugiere Russell Perkin:

"Frye analyzes as mythology, the total structure of language created by human beings, with literature at its heart" (Perkin, 2009: 217)

Por tanto, la literatura constituye ese centro de gravedad al que aludimos y además sirve de "central link of communication between society and the vision of its primary concerns". Sin embargo Frye parece ir un paso más allá en su consideración del estatus de la literatura, y como señala A.C. Hamilton en su *Anatomy of his Criticism*, en la obra de Frye no se propugna la existencia ontológica de un lenguaje específicamente literario, sino que nos las habemos con un único lenguaje (Logos), centro de gravedad del universo verbal:

"There is no ontologically distinct literary language but only one language shared by all verbal discourse. (Hamilton, 1990: 182).

Por nuestra parte, nosotros nos reafirmamos en las palabras de García Berrio cuando afirma que lo poético o literario es elevado a condición de esencia pura o Logos absoluto (García Berrio, 1994: 511), donde la Palabra o el Verbo queda transida por un hálito poético, que conforma el tejido primigenio del universo verbal.

Para concluir, queremos añadir que en este último apartado, hemos utilizado el título en castellano del penúltimo libro que Frye publicó, esto es, *Poderosas Palabras* (*Words with Power*). Creemos que su creencia en el poder del lenguaje, del Verbo, apresa de manera fiel

el sentido huido de ese Logos cuyos contornos Frye pretende bosquejar.

Quizá, la exuberante producción crítica de Frye pueda contemplarse como la respuesta al deseo que expresa Coleridge en la cita que abre *Words with Power*, el último libro que Frye publicó en vida: esto es, un intento de abarcar y describir el mapa de ese universo verbal tan inasible y poderoso contenido en el Logos:

I wish you to write a book on the power of the words, and the processes by which the human feelings form affinities with them.

Coleridge, Letter to Godwin, September 1800.

7. CONCLUSIONES

O you heavenly charmers,
What things you make of us! For what we lack
We laugh; for what we have are sorry; still
Are children in some kind. Let us be thankful
For that which is, and with you leave dispute
That are above our question. Let's go off,
And bear us like the time.

Two Noble Kinsmen William Shakespeare.

Al comienzo de este trabajo de investigación ofrecíamos un recorrido ilustrativo por la recepción que la obra de Frye ha tenido en la crítica contemporánea. Uno de los datos más reveladores que Robert Denham ofrecía en su artículo "Pity the Northrop Frye Scholar" era el número de tesis doctorales realizadas desde 1963 hasta 2003, el cual alcanzaba un total de 192.

Esta tesis doctoral posee la vocación de formar parte de ese corpus creciente de trabajos académicos que versan sobre la obra de uno de los más apasionantes críticos literarios del siglo XX. También a través de este trabajo sugerimos modestamente que la repercusión e influencia de sus ideas ocupa un espacio privilegiado en el escenario de los estudios literarios contemporáneos. Al contrario de lo que afirmaba Frank Lentricchia, no vemos a Frye como una "useless relic".

Precisamente la cuestión de la influencia de su crítica está latente en una de las afirmaciones que encontramos en sus cuadernos personales más tardíos que redactó entre 1982 y 1990:

"It doesn't matter how often I'm mentioned by other critics: I form part of the subtext of every critic worth reading" (Frye, 2000b: 205).

Aunque, al decir de Frank Kermode, "Frye's is now a name that you never hear mentioned but which was then everywhere" (cit. en Denham, 2009: 18), sus postulados críticos constituyen esa suerte de texto soterrado que palpita en la obra de otros críticos literarios. En una entrevista que Imre Salusinszky realizó a Harold Bloom en 1987, el crítico norteamericano se refería a la influencia que el propio Frye tuvo en su obra en términos muy reveladores, y reconocía en la figura del autor canadiense a uno de sus precursores. No en vano, Bloom es quizá el crítico literario que más certeramente ha dilucidado los mecanismos de la influencia tanto entre literatos como entre críticos.

En su último libro *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life* (2011), Harold Bloom regresa precisamente al sugerente asunto de la influencia, que ya tratara en su célebre *The Anxiety of Influence*. En su último estudio, el título ofrece un claro guiño a esa forma de ficción en prosa que es la anatomía o sátira menipea, que alcanza su mejor expresión en la *Anatomy of Melancholy* de Robert Burton¹. Pero también es explícito, a nuestro juicio, el homenaje a Northrop Frye y su emblemática *Anatomy of Criticism*.

En *The Anatomy of Influence*, el crítico norteamericano reconoce que la lectura de *Fearful Symmetry* supuso un hito intelectual en su vida. Pero la influencia (*angustiosa* o no) de Frye en su propia crítica tuvo fecha de caducidad y esta coincidió con el período en que se fraguó su célebre *The Anxiety of Influence*²:

¹ "When I began writing this book, in the summer of 2004, I intended an even more baroque work than it has become. My model was to be Robert Burton's *Anatomy of Melancholy* (1621), a thousand-page labyrinth that has dazzled me since I was young". (Bloom, 2011: ix)

² En el prefacio de Harold Bloom a la decimoquinta reimpresión de *Anatomy of Criticism* (2000), el crítico norteamericano

"At seventeen I purchased Northrop Frye's study of William Blake, *Fearful Symmetry*, soon after its publication. What Hart Crane was to me at ten, Frye became at seventeen: an overwhelming experience. Frye's influence on me lasted twenty years but came to an abrupt halt on my thirty-seventh birthday, July 11, 1967, when I awakened from a nightmare and then passed the entire day in composing a dithyramb, "The Covering Cherub; or, Poetic Influence". Six years later that had evolved into *The Anxiety of Influence*, a book Frye rightly rejected from his Christian Platonic stance." (Bloom, 2011: 3)

La afirmación en la que Frye declara ser el "subtext of a every critic worth reading" entronca con el asunto de la influencia de su crítica en el siglo XX, y despliega una lectura (que esperamos que no sea un *misreading*) renovada de la obra del crítico canadiense. Una de las conclusiones que hemos alcanzado precisamente en este estudio es que muy a menudo la obra de Frye parece transitar por múltiples *caminos críticos*. En nuestro último epígrafe sugeríamos la filiación de algunos planteamientos de Frye con movimientos críticos aparentemente situados en las antípodas de sus planteamientos, tales como el *New Historicism*, el postmodernismo, o los *cultural studies*. En los años que siguieron a la publicación de la *Anatomy*, Frye fue saludado como un protoestructuralista. Igualmente no es

sugiere lo siguiente sobre aquel estudio: "A decade later, when *Anatomy of Criticism* was published, I became one of its first reviewers. I am not so fond of the *Anatomy* now, as I was more than forty years ago, but I probably absorbed it in ways I no longer can apprehend." (Bloom, 2000: vii).

extraño encontrar manuales y antologías críticas en las que el crítico canadiense aparezca clasificado como uno de los máximos representantes de la crítica mitológica³.

Sin embargo, para nosotros la escritura de Frye trasciende las fronteras que delimita una determinada escuela crítica. En contra de lo que pueda parecer, la arquitectura sólida y coherente de la crítica de Frye no otorga a ésta un carácter férreo y mecanicista. Lejos de estar dominada por estas cualidades, la escritura de Frye brota del aforismo inspirado y de una escritura discontinua que con frecuencia acerca su prosa al discurso poético. El encaje de esta escritura discontinua y oracular en el discurso continuado e impecablemente estructurado que hallamos en su crítica literaria, es precisamente lo que hace reconocible a Frye.

La voz que resuena en nuestro interior al leer a Frye (su *personal voice* que diría Margaret Atwood), trasciende pues los límites impuestos por una poética aparentemente clausurada en sí misma y en la perfección de su engranaje. Pero lo cierto es que podemos encontrar intersticios en su escritura por los que asoman lecturas inesperadas de su obra.

En este sentido, no nos sorprende que Fredric Jameson, lejos de incluir a Frye en la nómina de "the great bulk or garden-variety myth criticism" (Jameson, 1981: 56), descubra además en él a un precursor de la crítica marxista, pues a la orientación mitológica y arquetípica de sus teorías se le añade una dimensión social.

Como ya sugerimos en el sexto epígrafe de este trabajo de investigación, la crítica de Frye posee

³ La entrada dedicada a la "Myth theory and criticism" de la edición de 1994 de la *Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*, se refiere a Northrop Frye como uno de los máximos representantes de esta escuela.

momentos en los que irrumpen lo postmoderno, en especial en sus escritos sobre Canadá. Coincidimos con Linda Hutcheon cuando en su ensayo "Frye Recoded: Postmodernity and Its Conclusions," (Hutcheon, 1995) sugiere que la lógica del *either/or* característica del pensamiento moderno se ve reemplazada por la del *both/and*, cercana al pensamiento postmoderno.

Otra de las conclusiones más sugerentes que se han alcanzado en este trabajo de investigación se halla igualmente planteada en el último epígrafe y esbozada en el último essay de la *Anatomy*:

"the nature and conditions of ratio, so far as ratio is verbal, are contained by oratio". (Frye, 1957: 337).

Frye viene a decir que ninguna estructura verbal, y eso incluye el lenguaje conceptual o el científico, es impermeable a la retórica; antes bien la *ratio* halla la cifra exacta de su expresión en la *oratio*. En otras palabras, en el tejido embrionario de todo discurso verbal palpita un fondo imaginativo, metafórico y mitológico articulado en lo que después reconocemos como *oratio*. Así: "all structures in words are partly rhetorical, and hence literary" (Frye, 1957: 350).

Cuando Frye analiza "The Rhetoric of Non-Literary Prose", al final del *fourth essay*, el diseño aparentemente mecanicista y cerrado de su crítica se flexibiliza y su discurso se ensancha. En este sentido coincidimos con la lectura que ha realizado Paul Hernadi de este apartado de la *Anatomy*, en el que Frye afirma que toda estructura verbal posee un fondo literario e imaginativo. Según Hernadi, Frye sostiene que toda estructura verbal es al mismo tiempo literaria y no

literaria (*both/and*), por lo que, citando a Hernadi: "the same texts can be *both* produced *and* received with more or less literary attitudes." (cit. en Denham, 2006: lxxv; *mi cursiva*). Así, la lógica *both/and* tan característica del pensamiento postmoderno se asoma en la conclusión del *fourth essay*.

La poética de Frye alcanza una unidad a la que hemos aludido con bastante frecuencia en este trabajo. Hemos dedicado una amplia sección de esta tesis a la idea de la tipología, una estrategia interpretativa aplicada a la Biblia que traza una correspondencia entre los acontecimientos del Antiguo y Nuevo Testamento. En nuestro epígrafe sobre *The Great Code*, veíamos cómo Frye ampliaba esa correspondencia y sugería que esa trama de conexiones afectaba a los mitos, imágenes y metáforas que encontramos en la Biblia, es decir a su textura simbólica o literaria. Pero sin duda, una de las aportaciones más sugerentes, a nuestro juicio, de la crítica de Frye es la relación tipológica que dilucida entre la Biblia y lo que el crítico canadiense denomina la *Escritura Secular*, o la literatura occidental. Siguiendo a William Blake, Frye ha defendido a lo largo de su carrera la idea de que la Biblia es el Gran Código del arte. El binomio *typos-antitypos* característico de la interpretación figural o tipológica, articula así la relación entre la Biblia y la Literatura Occidental (*Escritura Secular*), siendo la Biblia el espacio verbal en el que se codifican los mitos, los arquetipos y las imágenes que articulan la trama que recorre la literatura occidental.

Para nosotros, la unidad tipológica que Frye observa entre la Biblia y la literatura occidental, constituye un emblema del carácter unitario de su escritura. Su primer estudio *Fearful Symmetry* (1947) estaba dedicado a William Blake, el poeta que le enseñó a leer la Biblia

tipológicamente, y sus tres últimos libros *The Great Code* (1982), *Words with Power* (1990) y *The Double Vision* (1991), exploran de manera explícita la Biblia. La escritura de Frye, pues, parece estar organizada tipológicamente, siendo sus estudios no explícitamente bíblicos el *typos* de sus los tres últimos.

En *The Secular Scripture* (1976), su estudio pormenorizado del *romance*, Frye presenta este género como núcleo central de la ficción ("the structural core of all fiction"). Como ya señaláramos con anterioridad, al final de aquel libro Frye se refería a una cita de Wittgenstein que sugiere una interesante relación entre lenguaje y silencio, y que venía a decir que "only the silence (...) marks the possession of words" (Frye, 1976: 188). Frye apostilla a Wittgestein para afirmar que el verdadero silencio "is the end of speech, not the stopping of it" (Ibid, 188).

En *The Great Code*, Frye vuelve a la relación entre lenguaje y silencio, y sugiere lo siguiente:

"While the book of Revelation seems to be emphatically the end of the Bible, it is a remarkably open end (...). The panoramic apocalypse gives way, at the end, to a second apocalypse that, ideally, begins in the reader's mind as soon as he has finished reading" (Frye, 1982: 137).

El final de la Biblia, o ya desde una perspectiva secular el de cualquier obra literaria, es pues "the end of speech, not the stopping of it", y a partir de ahí comienza en la mente del lector lo que Frye llama un *second apocalypse*, una suerte de espacio interior en el que llegamos a poseer la obra literaria.

Al comienzo de esta conclusión incluimos una cita de la última obra escrita por William Shakespeare, *Two Noble Kinsmen*. De manera un tanto enigmática e indirecta Shakespeare parece referirse a su propia experiencia como autor, pues sugiere que es el momento de partir, de abandonar la obra y de comportarse como el tiempo: "Let's go off/And bear us like the time" (Bloom, 2000: 307).

Es mi intención, igualmente, poner punto y final a este trabajo de investigación, a la aventura intelectual fascinante que supone leer (quizá poseer), y escribir sobre la obra de Northrop Frye. Sólo espero que el fin de esta tesis doctoral, no suponga un "end of speech", y que genere en la mente de mis futuros lectores una renovada y enriquecedora lectura de la obra de Northrop Frye.

BIBLIOGRAFÍA¹

1. FUENTES PRIMARIAS

1.a. Libros

Fearful Symmetry: A Study of William Blake. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1957.

Fables of Identity: Studies in Poetic Mythology. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.

T.S. Eliot. Edinburgh: Oliver and Boyd 1963a.

The Well-Tempered Critic. Bloomington: Indiana University Press 1963b.

The Educated Imagination. Bloomington: Indiana University Press 1964.

A Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy and Romance. New York: Columbia University Press 1965.

The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics. Toronto: University of Toronto Press 1965a.

Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy. Toronto: University of Toronto Press 1967.

¹ En la preparación de esta bibliografía hemos tenido muy presente la obra de Robert D. Denham Northrop Frye. *An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources* (1987), a la que remitimos de cara a obtener un conocimiento exhaustivo de toda la bibliografía de Frye, pues en ella se pueden encontrar reseñas, textos misceláneos, manuscritos, etc. También mencionamos en un apartado las *Collected Works* de Northrop Frye editadas por la Universidad de Toronto, y donde se incluye toda la obra sin publicar de Frye, cuadernos personales, correspondencias, e incluso la ficción que el crítico llegó a publicar.

The Modern Century. Toronto: Oxford University Press 1967a.

A Study of English Romanticism. New York: Random House 1968.

The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society. Ithaca, NY: Cornell University Press 1970.

The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism. Bloomington: Indiana University Press 1971.

The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance. Cambridge, Mass: Harvard University Press 1976.

Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, and Society. Bloomington: Indiana University Press, 1976a

Northrop Frye on Culture and Literature: A Collection of Review Essays. Ed. Robert D. Denham. Chicago: University of Chicago Press 1978.

Creation and Recreation. Toronto: University of Toronto Press 1980.

The Great Code: The Bible and Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1982.

Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture. Ed James Polk. Toronto: Anansi 1982a.

The Myth of Deliverance: Reflections on Shakespeare's Problem Comedies. Toronto: University of Toronto Press 1983.

Northrop Frye on Shakespeare. Ed. Robert Sandler. New Haven: Yale University Press 1986.

On Education. Markham, Ontario: Fitzhenry & Whiteside 1988.

Words with Power. Being a Second Study of the Bible and Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1990.

Myth and Metaphor. Selected Essays 1974-1988. Ed. Robert D. Denham. Charlottesville: University of Virginia Press 1990a.

Reading the World. Selected Writings, 1935-1976. Ed. Robert D. Denham. New York: Peter Lang 1990b.

The Double Vision. Language and Meaning in Religion. Toronto: Toronto University Press 1991.

The Eternal Act of Creation. Essays, 1979-1990. Ed. Robert D. Denham. Bloomington: Indiana University Press 1993.

The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination. Introduction by Linda Hutcheon. Toronto: Anansi 1995.

Northrop Frye Unbuttoned. Wit and Wisdom from the Notebooks and Diaries. Ed. Robert D. Denham. Toronto: Anansi 2004.

1.b. Collected Works de Northrop Frye

The Correspondence of Northrop Frye and Helen Kemp, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 1. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

The Correspondence of Northrop Frye and Helen Kemp, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 2. Toronto: University of Toronto Press, 1996a.

Northrop Frye's Student Essays, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 3. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

Northrop Frye on Religion, ed. Alvin A. Lee and Jean O'Grady, 2000. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 4.

The Late Notebooks, 1982-1990: Architecture of the Spiritual World. Ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v.5. Toronto: University of Toronto P, 2000a.

The Late Notebooks, 1982-1990: Architecture of the Spiritual World. Ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 6. Toronto: University of Toronto Press, 2000b

Northrop Frye's Writings on Education, ed. Jean O'Grady and Goldwin French. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 7. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

The Diaries of Northrop Frye, 1942-1955, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 8. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

The "Third Book" Notebooks of Northrop Frye, ed. Michael Dolzani. *Collected Works of Northrop Frye*, v.9. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Northrop Frye on Literature and Society, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 10. Toronto: Toronto University Press, 2002.

Northrop Frye on Modern Culture, ed. Jan Gorak. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 11. Toronto: Toronto University Press 2003.

Northrop Frye on Canada, ed. Jean O'Grady and David Staines. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 12. Toronto: Toronto University Press 2003.

Northrop Frye's Notebooks and Lectures on the Bible and Other Religious Texts, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 13. Toronto: Toronto University Press 2003.

Fearful Symmetry, ed. Nicholas Halmi, introduction by Ian Singer. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 14. Toronto: Toronto University Press 2004.

Northrop Frye's Notebooks on Romance, ed. Michael Dolzani. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 15. Toronto: Toronto University Press 2004.

Northrop Frye's Writings on Milton and Blake, ed. Angela Esterhammer. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 16. Toronto: Toronto University Press 2005.

Northrop Frye's Writings on the Eighteenth and Nineteenth Centuries, ed. Imre Salusinszky. *Collected Works of*

Northrop Frye, v. 17. Toronto: Toronto University Press 2005.

The Great Code, ed. Alvin A. Lee. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 18. Toronto: Toronto University Press 2006

"The Secular Scripture" and Other Writings on Critical Theory, 1976-1991, ed. Joseph Adamson and Jean Wilson. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 19. Toronto: Toronto University Press 2006.

Northrop Frye's Notebooks on Renaissance Literature, ed. Michael Dolzani. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 20. Toronto: Toronto University Press 2006.

"The Educated Imagination" and Other Writings on Critical Theory, 1933-62, ed. Germaine Warkentin. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 21. Toronto: Toronto University Press 2006.

Anatomy of Criticism, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v.22. Toronto: Toronto University Press 2006.

Northrop Frye's Notebooks for "Anatomy of Criticism," ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 23. Toronto: Toronto University Press 2007a.

Interviews with Northrop Frye, ed. Jean O'Grady. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 24. Toronto: Toronto University Press 2007.

Northrop Frye's Miscellaneous Writings, Notebooks, and Speeches, ed. Robert D. Denham. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 25. Toronto: Toronto University Press 2007b.

Words with Power, ed. Michael Dolzani. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 26. Toronto: Toronto University Press 2008.

"The Critical Path" and Other Writings on Critical Theory, 1963-1975, ed. Eva Kushner and Jean O'Grady.

Collected Works of Northrop Frye, v. 27. Toronto: Toronto University Press 2009.

1.c. Estudios Monográficos

Culture and the National Will. Ottawa: Carleton University for the Institute for Canadian Studies 1957z.

By Liberal Things. Toronto: Clarke, Irwin 1959z.

The Changing Pace of Canadian Education. Montreal: Association of Alumni, Sir George Williams University 1963z.

Convocation Address by Dr. H. Northrop Frye. Downsview: York University 1969z.

Silence in the Sea. St. John's: Memorial University of Newfoundland 1969z.

On Teaching Literature. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1972z.

Criticism as Education: The Leland B. Jacobs Lecture. New York: School of Library Service, Columbia University Press 1980z.

Something Rich and Strange: Shakespeare's Approach to Romance. Stratford: Stratford Festival 1982z.

No Uncertain Sounds. Toronto: Chartres Books 1988z.

Some Reflections on Life and Habit. Lethbridge: University of Lethbridge Press 1988z.

1.d. Artículos, introducciones y otras contribuciones a libros

- "Current Opera: A Housecleaning". *Acta Victoriana* 60 (October 1935): 12-14.
- "Ballet Russe". *Acta Victoriana* 60 (December 1935a): 4-6.
- "Wyndham Lewis: Anti-Spenglerian". *Canadian Forum* 16 (June 1936): 21-22.
- "The Jooss Ballet". *Canadian Forum* 16 (April 1936a): 18-19.
- "Wyndham Lewis: Anti-Spenglerian". *Canadian Forum* 16 (June 1936b): 21-2.
- "Frederick Delius". *Canadian Forum* 16 (August 1936d): 19-20.
- "Music and the Savage Breast". *Canadian Forum* 18 (April 1938): 451-3.
- "Men as Trees Walking". *Canadian Forum* 18 (October 1938a): 208-10.
- "Canadian Art in London". *Canadian Forum* 18 (January 1939): 304-5.
- "War on the Cultural Front". *Canadian Forum* 20 (August 1940): 144, 146.
- "Canadian and Colonial Painting". *Canadian Forum* 20 (March 1941): 377-8.
- "The Great Charlie". *Canadian Forum* 21 (August 1941a): 148-50.
- "Music in Poetry". *University of Toronto Quarterly* 11 (January 1942): 167-179.
- "The Anatomy in Prose Fiction", *Manitoba Arts Review* 3 (Spring 1942a): 35-47.
- "Reflections at a Movie". *Canadian Forum* 22 (October 1942b): 212-13.
- "A Mixed Bag". *Canadian Forum* 22 (December 1942c): 282-4.

"Music in the Movies". *Canadian Forum* 22 (December 1942d): 275-6.

"Canada and Its Poetry". *Canadian Forum* 23 (December 1943): 207-10.

"The Nature of Satire". *University of Toronto Quarterly* 14 (October 1944): 75-89.

"Water Colour Annual". *Canadian Art* 1 (1944a): 187-9.

"A Liberal Education". *Canadian Forum* 25 (September 1945): 134-5.

"A Liberal Education: Part II". *Canadian Forum* 25 (October 1945a): 162-4.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 26 (December 1946): 211-212.

"Blake on Trial Again". *Poetry: A Magazine of Verse* 69 (January 1947a): 223-8.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 26 (March 1947b): 281-2.

"Education and the Humanities". *United Church Observer* 9 (1 August, 1947c): 5, 25.

"Toynbee and Spengler". *Canadian Forum* 27 (August 1947d): 111-113.

"Yeats and the Language of Symbolism". *University of Toronto Quarterly* 17 (October 1947e): 1-17.

"The Eternal Tramp". *Here and Now* 1 (December 1947f): 8-11.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 27 (March 1948): 283.

"The Pursuit of Form". *Canadian Art* 6 (Christmas 1948a): 54-57.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 29 (September 1949): 138-9.

"The Function of Criticism at the Present Time". *University of Toronto Quarterly* 19 (October 1949a): 1-16.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 29 (December 1949b): 209-11.

"The Argument of Comedy". *English Institute Essays: 1948*, ed. D.A. Robertson, Jr. (New York: Columbia University Press 1949c), 58-73.

"The Church: Its Relation to Society". *The Living Church*, ed. Harold Vaughan (Toronto: United Church Publishing House 1949d), 152-72.

"The Four Forms of Prose Fiction". *Hudson Review* 2 (Winter 1950): 582-95.

"Levels of Meaning in Literature". *Kenyon Review* 12 (Spring 1950a): 246-62.

"Tenets of Modern Culture". *The Church and the Secular World* (A Report of the Commission on Culture presented to the Fourteenth General Council of the United Church of Canada) (Toronto: Board of Evangelism and Social Service 1950b), 13-14.

"Letters in Canada: 1950, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 20 (April 1951): 257-62.

"Poetry and Design in William Blake". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 10 (September 1951a): 35-42.

"A Conspectus of Dramatic Genres". *Kenyon Review* 13 (Autumn 1951b): 543-62.

"The Archetypes of Literature". *Kenyon Review* 13 (Winter 1951c): 92-110.

"Blake's Treatment of the Archetype". *English Institute Essays, 1950*, ed. Alan S. Downer (New York: Columbia Univ Press 1951d), 170-96.

"Introduction". *Paradise Lost and Selected Poetry and Prose*, by John Milton, ed. Northrop Frye (New York: Holt, Rinehart and Winston 1951e), v-xxxvi.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 31 (February 1952): 258-60.

"Letters in Canada: 1951, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 21 (April 1952a): 252-8.

"Comic Myth in Shakespeare". *Transactions of the Royal Society of Canada* series 3, 46, section 2 (June 1952b): 47-58.

"Phalanx of Particulars". *Hudson Review* 4 (Winter 1952c): 627-31.

"Editor's Introduction". *Across My Path*, by Pelham Edgar, ed Northrop Frye (Toronto: Ryerson 1952d), vii-xi

"Three Meanings of Symbolism". *Yale French Studies* no 9 (1952e): 11-19.

"Trends in Modern Culture" *The Heritage of Western Culture: Essays on the Origin and Development of Modern Culture*, ed Randolph C. Chalmers (Toronto: Ryerson 1952f), 102-17.

"Letters in Canada: 1952, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 22 (April 1953): 269-80.

"Characterization in Shakespearean Comedy". *Shakespeare Quarterly* 4 (July 1953a): 271-7.

"Towards a Theory of Cultural History". *University of Toronto Quarterly* 22 (July 1953b): 325-41.

"Art in a New Modulation". *Hudson Review* 6 (Summer 1953c): 313-17.

"Ministry of Angels". *Hudson Review* 6 (Autumn 1953d): 442-9.

"Long Sequacious Notes". *Hudson Review* 5 (Winter 1953e): 603-8.

"Introduction". *Selected Poetry and Prose of William Blake*, ed Northrop Frye (New York: Modern Library 1953f), xiii-xxviii

"Letters in Canada: 1953, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 23 (April 1954): 253-63.

"Turning New Leaves". *Canadian Forum* 34 (July 1954a): 89, 91.

"Myth as Information". *Hudson Review* 7 (Summer 1954b): 228-35.

"Content with the Form". *University of Toronto Quarterly* 24 (October 1954c): 92-7.

"Forming Fours". *Hudson Review* 6 (Winter 1954d): 611-19.

"The Language of Poetry". *Explorations: Studies in Culture and Communication*, no 4 (February 1955), 80-90.

"Letters in Canada: 1954, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 24 (April 1955a): 247-56.

"English Canadian Literature, 1929-1954". *Books Abroad* 29 (Summer 1955b): 270-4.

"The Transferability of Literary Concepts". *The Association of the Princeton Graduate Alumni* (Report on the Fifth Conference held at the Graduate College of Princeton University on 30-31 December 1955c), 54-60.

"Oswald Spengler". *Architects of Modern Thought* (Toronto: Canadian Broadcasting Corp 1955d), 83-90.

"Letters in Canada: 1955, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 28 (April 1956): 290-304.

"An Indispensable Book". *Virginia Quarterly Review* 32 (Spring 1956a): 310-15.

"The Typology of *Paradise Regained*". *Modern Philology* 53 (May 1956b): 227-38.

"Towards Defining an Age of Sensibility". *EHL* 23 (June 1956c): 144-52.

"Graves, Gods and Scholars". *Hudson Review* 9 (Summer 1956d): 298-303.

"Introduction". *I Brought the Ages Home*, by Charles Trick Currely, ed Northrop Frye (Toronto: Ryerson 1956e), vii-x.

"Quest and Cycle in *Finnegans Wake*". *James Joyce Review* 1 (February 1957a): 39-47.

"Letters in Canada: 1956, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 26 (April 1957b): 296-311.

"Poetry of the Tout Ensemble". *Hudson Review* 10 (Spring 1957c): 122-9.

"Blake after Two Centuries". *University of Toronto Quarterly* 27 (October 1957d): 10-27.

"The Realistic Oriole: A Study of Wallace Stevens". *Hudson Review* 10 (Autumn 1957e): 353-70.

"Blake's Introduction to Experience". *Huntington Library Quarterly* 21 (November 1957f): 57-67.

"Neo-Classical Agony". *Hudson Review* 10 (Winter 1957-8).

"Introduction: Lexis and Melos". *Sound and poetry: English Institute Essays, 1956*, ed Northrop Frye (New York: Columbia Univ Press 1957g), ix-xxvii.

"Notes for A Commentary on Milton". *The Divine Vision: Studies in the Poetry and Art of William Blake*, ed Vivian de Sola Pinto (London: Gollancz 1957h), 99-137.

"Preface to an Uncollected Anthology". *Studia Varia: Royal Society of Canada, Literary and Scientific Papers*, ed E.G.D. Murray (Toronto: University of Toronto Press 1957i), 21-36.

"William Blake". *The English Romantic Poets and Essayists: A Review of Research and Criticism*, ed Carolyn Washburn Houtchens and Lawrence Huston Houtchens (New York: Modern Language Association 1957j), 1-31.

"The Study of English in Canada". *Dalhousie Review* 38 (Spring 1958): 1-7.

"Letters in Canada: 1957, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 27 (July 1958a): 434-50.

"Nature and Homer". *Texas Quarterly* 1 (Summer-Autumn 1958b): 192-204.

"Editor's Introduction". *The Collected Poems of E.J. Pratt*, segunda edición (Toronto: Macmillan 1958c), xii-xxviii.

"Poetry". *The Arts in Canada: A Stocktaking at Mid-Century*, ed Malcolm Ross (Toronto: Macmillan 1958d), 84-90.

"Interior Monologue of M. Teste". *Hudson Review* 12 (Spring 1959): 124-9.

"Letters in Canada: 1958, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 28 (July 1959a): 345-65.

"World Enough without Time". *Hudson Review* 12 (Autumn 1959b): 423-31.

"George Gordon, Lord Byron". *Major British Writers*, vol 2, ed G.B. Harrison (New York: Harcourt, Brace & World 1959c), 149-234.

"Humanities in a New World". *3 Lectures: University of Toronto Installation Lectures, 1958* (Toronto: University of Toronto Press [1959d]), 9-23.

"Introduction". *Shakespeare's Tempest*, ed Alfred Harbage (Baltimore: Penguin 1959e), 14-26.

"Literature as Context: Milton's *Lycidas*". *Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association* (University of North Carolina Studies in Comparative Literature 23 [1959f]: 44-55).

"Religion and Modern Poetry". *Challenge and Response: Modern Ideas and Religion*, ed Randolph C. Chalmers and John A. Irving (Toronto: Ryerson 1959g), 23-36.

"Sir James Frazer". *Architects of Modern Thought*, (Toronto: Canadian Broadcasting Corp 1959h), 22-32.

"The Principal's Address". *Varsity Graduate* 8 (January 1960): 47-61.

"Literature as Possession". *Kenyon Alumni Bulletin*, January-March 1960a, 5-9.

"Letters in Canada: 1959, Poetry". *University of Toronto Quarterly* 29 (July 1960b): 440-60.

"Nature Methodized". *The Griffin* 9 (August 1960c): 2-11.

"The Nightmare Life in Death". *Hudson Review* 13 (Autumn 1960d): 442-9.

"Push-Button Gadgets May Help - But the Teacher Seems Here to Stay". *Varsity Graduate* 8 (Christmas 1960e): 45-7, 82.

"Introduction". *The Stepsure Letters*, by Thomas McCulloch ([Toronto]: McClelland and Stewart 1960f), iii-ix.

"New Directions from Old". *Myth and Mythmaking*, ed Henry A. Murray (New York: George Braziller 1960g).

"The Structure of Imagery in *The Faerie Queene*". *University of Toronto Quarterly* 30 (January 1961): 109-27.

"The Well-Tempered Critic". *Acta Victoriana* 85 (March 1961a): I-XII.

"Myth, Fiction, and Displacement". *Daedalus* 90 (Summer 1961b): 587-605.

"Academy without Walls". *Canadian Art* 18 (September-October 1961c): 296-8.

"Comment". *Approaches to the Study of Twentieth-Century Literature* (East Lansing: Michigan State University Press 1961d), 79-83.

"The Critical Discipline". *Canadian Universities Today: Symposium Presented to the Royal Society of Canada in 1960*, ed George Stanley and Guy Sylvestre (Toronto: University of Toronto Press 1961e), 30-7.

"Editor's Preface". *The Valley of Vision: Blake as Prophet and Revolutionary*, by Peter Fisher, ed Northrop Frye (Toronto: University of Toronto Press 1961f), v-vii.

"Appearance and Reality in Education". *Saturday Night* 77 (17 March 1962): 20-4.

"To the Class of '62". *Douglas Library Notes* 11 (Summer 1962a): 5-6, 11-13.

"Fellowship Lecture: The Imaginative and the Imaginary". *American Journal of Psychiatry* 119 (October 1962b): 289-98.

"Haliburton: Mask and Ego". *Alphabet*, no 5 (December 1962c), 58-63.

"Emily Dickinson". *Major Writers of America*, vol. 2, ed general, Perry Miller (New York: Harcourt, Brace & World 1962d), 3-46.

"How True a Twain". *The Riddle of Shakespeare's Sonnets*, ed Edward Huber (London: Routledge & Kegan Paul; New York: Basic Books 1962e), 25-53.

"Introduction". *Design for Learning: Reports Submitted to the Joint Committee of the Toronto Board of Education and the University of Toronto*, ed Northrop Frye (Toronto: University of Toronto Press 1962f), 3-17.

"Preface to the Beacon Press Edition". *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, by Northrop Frye (Boston: Beacon Press 1962g), iii-iv.

"Proposal of Toast". *Stratford Papers on Shakespeare*, ed B.W. Jackson (Toronto: Gage 1962h), 194-5.

"Recognition in *The Winter's tale*". *Essays on Shakespeare and Elizabethan Drama: In Honor of Hardin Craig*, ed Richard Hosley (Columbia: University of Missouri Press 1962i), 235-46.

"Shakespeare's Experimental Comedy". *Stratford Papers on Shakespeare*, ed B.W. Jackson (Toronto: Gage 1962j), 2-14.

"The Tragedies of Nature and Fortune". *Stratford Papers on Shakespeare*, ed B.W. Jackson (Toronto: Gage 1962k), 38-55.

"The Developing Imagination". *Learning in Language and Literature* (Cambridge, Mass: Harvard University Press 1963c), 31-58.

"The Drunken Boat: The Revolutionary Element in Romanticism". *Romanticism Reconsidered. Selected Papers*

from the English Institute, ed Northrop Frye (New York: Columbia University Press 1963d), 1-25.

"Foreword". *Romanticism Reconsidered: Selected Papers from the English Institute*, ed Northrop Frye (New York: Columbia University Press 1963e), v-ix.

"Literary Criticism". *The Aims and Methods of Scholarship in Modern Languages and Literatures*, ed James Thorpe (New York: Modern Language Association 1963f), 57- 69.

"The Road of Excess". *Myth and Symbol: Critical Approaches and Applications*, ed Bernice Slote (Lincoln: University of Nebraska Press 1963g), 3-20.

"We Are Trying to Teach a Vision of Society". *Educational Courier* 34 (January-February 1964a): 21-3.

"Elementary Teaching and Elemental Scholarship". *PMLA* 79 (May 1964b): 11-18.

"Education- Protection against Futility". *Alumni Journal* [University of Manitoba] 24 (Summer 1964c): 4-7.

"Ned Pratt: The Personal Legend". *Canadian Literature* 21 (Summer 1964d): 6-9.

"Silence upon the Earth". *Canadian Poetry Magazine* 27 (August 1964e): 71-3.

"Criticism, Visible and Invisible". *College English* 26 (October 1964f): 3-12.

"The Norms of Satire: A Symposium". *Satire Newsletter* 2 (Fall 1964g): 9-10.

"Preface". *The Psychoanalysis of Fire* by Gaston Bachelard, trad Alan C.M. Ross (Boston: Beacon Press 1964h), v-viii.

"The Problem of Spiritual Authority in the Nineteenth Century". *Literary Views: Critical and Historical Essays*, ed Carroll Camden (Chicago: University of Chicago Press 1964i), 145-58.

"Varieties of Literary Utopias". *Daedalus* 94 (Spring 1965b): 323-47.

"A Poet and a Legend". *Varsity Graduate* 11 (June 1965c): 65-9.

"Allegory". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed Alex Preminger (Princeton: NJ: Princeton University Press 1965d), 12-15.

"Conclusion". *Literary History of Canada*, ed Carl F. Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1965), 821-49.

"Foreword". *The Prospect of Change: Proposals for Canada's Future*, ed Abraham Rotstein (Toronto: McGraw-Hill 1965e), xiii-xv.

"Nature and Nothing". *Essays on Shakespeare*, ed G.W. Chapman (Princeton, NJ: Princeton University Press 1965f), 35-58.

"The Rising of the Moon: A Study of 'A Vision'". *An Honoured Guest: Essayist on W.B Yeats*, ed Denis Donoghue and J.R. Mulryne (London: Edward Arnold 1965g), 8-33.

"The Structure and Spirit of Comedy". *Stratford Papers on Shakespeare, 1964*, ed B.W. Jackson (Toronto: Gage 1965h), 1-9.

"Verse and Prose". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed Alex Preminger (Princeton, NJ: Princeton University Press 1965i), 885-90.

"Design as a Creative Principle in the Arts". *The Hidden Harmony: Essays in Honor of Philip Wheelwright*

"Introduction". *Blake: A Collection of Critical Essays*, ed Northrop Frye (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall 1966), 1-7.

"The Keys to the Gates". *Some British Romantics: A Collection of Critical Essays*, ed Northrop Frye et al ([Columbus]: Ohio State University Press 1966a), 3-40.

"Letter to the English Institute: 1965". *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966b), 27-30.

"Reflections in a Mirror". *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966c), 133-46.

"Speculation and Concern". *The Humanities and the Understanding of Reality*, ed Thomas B. Stroup (Lexington: University of Kentucky Press 1966d), 32-54.

"A Meeting of Minds". *University of Toronto Graduate* 1 (December 1967b): 11-13.

"Blake, William". *The Encyclopedia of Philosophy*, ed Paul Edwards (New York: Macmillan 1967c), 319-20.

"Foreword". 1984 by George Orwell (Don Mills, Ont: Bellhaven House 1967d), vii-xii

"The Knowledge of Good and Evil". *The Morality of Scholarship*, ed Max Black (Ithaca, NY: Cornell University Press 1967e), 1-28.

"Literature and Myth". *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Study*, ed James Thorpe (New York: Modern Language Association 1967f), 22-54.

"On Value Judgments". *Contemporary Literature* 9 (Summer 1968a): 311-18.

"Student Protest Has Shallow Roots". *Toronto Stars*, 19 September 1968b, 7

"The Social Importance of Literature". *Educational Courier* 39. (November-December 1968c): 19-23.

"The Myth of Light". *artscanada* 25 (December 1968d): 8.

"Why the Youth Revolution Isn't". *Financial Post*, 7 December 1968e, 13.

"Dickens and the Comedy of Humours". *Experience in the Novel*, ed Roy Harvey Pearce (New York: Columbia University Press 1968f), 49-81.

"General Editor's Introduction". *Shakespeare Series*, 2 vols (Toronto: Macmillan; New York: Odyssey Press 1968g), vii- xii.

"John Keats". *Encyclopedia Americana* 16 (1968h): 328-31.

"Mythos and Logos". *The School of Letters, Indiana University: Twentieth Anniversary, 1968* (Bloomington, Ind: np 1968i), 27-40.

"Research and Graduate Education in the Humanities". *Journal of the Proceedings and Addresses of the Twentieth Annual Conference of the Association of Graduate Schools in the Association of American Universities*, ed W. Gordon Whaley (Austin: University of Texas Press 1968j), 37-43.

"The University and the Heroic Vision". *Wascana Review* 3, no 2 (1968k): 83-7.

"The Top of the Tower: A Study of the Imagery of Yeats". *Southern Review* 5 (Summer 1969): 850-71.

"The University and Personal Life". *University of Toronto Graduate* 2 (Summer 1969a): 36-52.

"Anarchism and the Universities". *New Society* 14 (13 November 1969b): 769-71.

"The Educational Contract". *New Society* 14 (20 November 1969c): 811-14.

"America: True or False?" *Notes for a Native Land: A New Encounter with Canada*, ed Andy Wainwright (np: Oberon Press 1969d), 52-5.

"Blake's Reading of the Book of Job". *William Blake: Essays for S. Foster Damon*, ed. Alvin H. Rosenfeld (Providence, RI: Brown University Press 1969e), 221-34.

"Contexts of Literary Evaluation". *Problems of Literary Evaluation* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 2) ed Joseph Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1969f), 14-21.

"The Ethics of Change: The Role of the University". *A Symposium: The Ethics of Change* (Toronto: Canadian Broadcasting Corp 1969g), 44-55.

"Introduction". *Lawren Harris*, ed Bess Harris and R.G.P. Colgrove (Toronto: Macmillan 1969h), ix-xii.

"Old and New Comedy". *Shakespeare Survey* 22 (1969i): 1-5.

"The Revelation to Eve". *Paradise Lost: A Tercentenary Tribute*, ed Balachandra Rajan (Toronto: University of Toronto Press 1969j), 18-47.

"Sign and Significance". *Claremont Reading Conference: Thirty-Third Yearbook*, ed Malcolm P. Douglass (Claremont Graduate School 1969k), 1-8.

"The University and Personal Life: Student Anarchism and the Educational Contract". *Higher Education: Demand and Response* (The Quail Roost Seminar), ed W.R. Niblett (London: Tavistock Publications 1969l), 35-59.

"Hart House Rededicated". *University of Toronto Graduate* 3 (April 1970a): 11-14.

"Rear View Crystal Ball". *Canadian Forum* 50 (April-May 1970b): 54-5.

"The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism". *Daedalus* 99 (Spring 1970): 268-342.

"Literature and the Law". *Law Society of Upper Canada Gazette* 4 (June 1970c): 70-7.

"Communications". *Listener* 84 (9 July 1970d): 33-5.

"Myth and Poetry". *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*, ed Stephen Spender and Donald Hall (London: Hutchinson 1970e), 187-90.

"In Quest of Identity and Unity". *Globe Magazine*, 20 February 1971a, 8-9, 12.

"Education and the Rejection of Reality". *University of Toronto Graduate* 3 (June 1971b): 49-55.

"The Quality of Life in the Seventies". *University of Toronto Graduate* 3 (June 1971c): 38-48.

"The Definition of a University". *Alternatives in Education* (The Ontario Institute for Studies in Education Fifth Anniversary Lectures), ed Bruce Rusk (Toronto: General 1971d), 71-90.

"Universities and the Deluge of Cant". *University of Waterloo Gazette* 12 (14 June 1972): 2.

"Substitutes for Thinking". *Technocracy Digest*, no 226 (November 1972a), 8-9.

"Pistis and Mythos". *Annual Proceedings of the Canadian Society for the Study of Religion* (Montreal 1972b), 29-33.

"Canadian Scene: Explorers and Observers". *Canadian Landscape Painting 1670-1930*. Text and Catalogue by R.H. Hubbard (Madison: University of Wisconsin, Elvehjem Art Center 1973), 1-4.

"The Search for Acceptable Words". *Daedalus* 102 (Spring 1973a): 11-26.

"Agon and Logos: Revolution and Revelation". *The Prison and the Pinnacle*, ed Balachandra Rajan (Toronto: University of Toronto Press 1973b), 135-63.

"Wallace Stevens and the Variation Form". *Literary Theory and Structure: Essays in Honor of William K. Wimsatt*, ed Frank Brady, John Palmer, and Martin Price (New Haven: Yale University Press 1973c), 395-414.

"The Renaissance of Books". *Visible Language* 8 (Summer 1974): 225-40.

"The Decline of the West by Oswald Spengler". *Daedalus* 103 (Winter 1974a): 1-13.

"The Times of the Signs: An Essay on Science and Mythology". *On A Disquieting Earth Five Hundred Years after Copernicus* (Ottawa: Royal Society of Canada 1974b), 59- 84.

"Charms and Riddles". Conferencia pronunciada en el New England Stylistics Club, Northeastern University, Boston, 3 March 1975.

"Romance as Masque". Conferencia pronunciada en el Symposium on Shakespeare's Romances, University of Alabama, 16 October 1975a.

"Expanding Eyes". *Critical Inquiry* 2 (Winter 1975b): 199-216.

"Canada: New World without Revolution". *Preserving the Canadian Heritage/La preservation de patrimoine canadien*, ed Keith J. Laidler (Ottawa: Royal Society of Canada 1975c), 15-25.

"Foreword". *The Child as Critic* by Glenna Davis Sloan (New York: Teachers College Press, Columbia University 1975d), xiii-xv.

"View of Canada: Never a Believer in a Happy Ending". *Globe and Mail*, 6 April 1976, 7.

"The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination". *Vic Report* 4 (June 1976b): 6-7.

"Preface". *ADE and ADFL Bulletins*", September 1976, v.

"The Responsibilities of the Critic". *MLN* 91 (October 1976c): 797-813.

"Conclusion". *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, 2nd ed, 3 vols, ed Carl Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1976d), vol 3: 318-32.

"History and Myth in the Bible". *The Literature of Fact: Selected Papers from the English Institute*, ed Angus Fletcher (New York: Columbia University Press 1976e), 1-19.

"National Consciousness in Canadian Culture". *Transactions of the Royal Society of Canada*, 4th series, 14 (1976f): 57-69.

"Preface". *Agghiacciante simmetria: Uno studio su William Blake* (Milan: Longanesi 1976g), 9-10.

"Summation". *Symposium on Television Violence/Colloque sur la violence à la télévision* (Ottawa: Canadian Radio-television and Telecommunications Commission 1976h), 206-15.

"Presidential Address 1976", *PMLA* 92 (May 1977): 385-91.

"The American Way of Life Is Slowly Being Canadianized". *Chelsea Journal* 3 (July-August 1977a): 190-3.

"Culture as Interpenetration". Discurso pronunciado en el UNESCO's International Council of Philosophy and Humanistic Studies, Montreal, 16 September 1977b.

"A Summary of the Options Conference". *University of Toronto Bulletin* 31 (24 October 1977c): 6-7.

"The Utopian State of Mind". *New Statesman* 77 (23 and 30 December 1977d): 896-900.

"Canadian Culture Today". *Voices of Canada: An Introduction to Canadian Culture*, ed Judith Webster (Burlington, VT: Association for Canadian Studies in the United States 1977e), 1-4.

"Haunted by Lack of Ghosts: Some Patterns in the Imagery of Canadian Poetry". *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, ed David Staines (Cambridge: Harvard University Press 1977f), 22-45.

"An Address by Dr. H. Northrop Frye, 1978 Recipient of the Royal Bank Award, Toronto, Ontario, September 18, 1978". Montreal: Royal Bank 1978a. 16 pp.

"The Teacher of Humanities in Twentieth-Century Canada". *Grad Post*, 2 November 1978b, 5-7.

"Thoughts of a Canadian". *Report on Confederation* 2 (November 1978c): 30-1.

"Prefazione all'edizione italiana". *La scrittura secolare: Studio sulla struttura del 'romance'*. Trad Amleto Lorenzini (Bologna: Il Mulino 1978d).

"The Root of the Problem". *Heritage Canada* 5 (May 1979): 33.

"The Teacher's Source of Authority". *Curriculum Inquiry* 9 (Spring 1979a): 3-11.

"Literature, History and Language". *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* vol. 12, no. 2 (Autumn, 1979b): 1-7.

"Roy Daniells". *English Studies in Canada* 5 (Winter 1979c): vii-ix.

"Royal Bank Award Address: September 1978". *CEA Critic* 42 (January 1980a): 2-9.

"Canada's Emerging Identity". *Toronto Star*, 28 June 1980b.

"Across the River and out of the Trees". *University of Toronto Quarterly* 50 (Fall 1980c): 1-14.

"The Meaning of Recreation: Humanism in Society". *Iowa Review* 11 (Winter 1980d): 1-9.

"Beginnings". *Today Magazine*, 3 January 1981, 3.

"Detachment Not Possible". *Globe and Mail*, 5 January 1981a, 8.

"Another Look at 'The Two Cultures'". *Chemical & Engineering News* 59 (19 January 1981b): 9.

"Scientists: Professional Detachment vs Social Concern". *Perception* 4 (March-April 1981c): 18-19.

"The Bridge of Language". *Science* 212 (10 April 1981d): 127-32.

"Metaphor I". *American Poetry Review* 10 (September-October 1981e): 21-7.

"From *The Great Code*". *Grand Street* 1 (Autumn 1981f): 158-83.

"Myth". *Antaeus*, no 43 (Autumn 1981g), 64-84.

"The Double Mirror". *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 35 (December 1981h): 32-41.

"The Beginning of the Word". *Indirections* 6 (Winter 1981i): 4-14.

"Literary History". *New Literary History* 12 (Winter 1981j): 219-25.

"The Chancellor's Message". *Acta Victoriana* 106 (Spring 1982b): 9.

"The Meeting of Past and Future in William Morris". *Studies in Romanticism* 21 (Fall 1982c): 303-18.

"Introduction". *Rolls Royce and Other Poems* by Giorgio Bassani, trad Francesca Valente (Toronto: Aya Press 1982d), 7-9.

"On Fiction", "On Poetry" and "On Drama". *The Practical Imagination: Stories, Poems, Plays*, ed Northrop Frye, Sheridan Baker, y George Perkins (New York: Harper & Row 1983a), 2-8, 400-12, y 874-80.

"Literature as Critique of Pure Reason". *Descant* 14 (Spring 1983b): 7-21.

"The Ouroboros". *Ethos* 1 (Summer 1983c): 12-13.

"Criticism and Environment". *Adjoining Cultures as Reflected in Literature and Language* (Proceedings of the xvth Triennial Congress of the Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes), ed John X. Evans and Peter Horwath (Tempe: Arizona State University 1983d), 9-21.

"Literary and Linguistic Scholarship in a Postliterate World". *PMLA* 99 (October 1984): 990-5.

"Myth as the Matrix of Literature". *Georgia Review* 38 (Fall 1984a): 465-76.

"The Authority of Learning". *The Empire Club of Canada: Addresses 1983-1984*. (Toronto): Empire Club Foundation 1984b, 196-206.

"The World as Music and Idea in Wagner's *Parsifal*". *Carleton Germanic Papers* 12 (1984c): 37-49.

"Vision and Cosmos". *Biblical Patterns in Modern Literature*, ed David H. Hirsch and Nehama Aschkenasy (Chico, California: Scholars Press 1985), 5-17.

"Approaching the Lyric". *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, ed Chaviva Hosek and Patricia Parker (Ithaca, NY: Ithaca, NY: Cornell University Press 1985a), 31-7.

"The Expanding World of Metaphor". *Journal of the American Academy of Religion* 53 (December 1985b): 585-98.

"La letteratura e la arti figurative". *Lettere Italiane* 3 (1985c): 285-98, trad. Francesco Guardiani.

"Introduction". *Art and Reality: A Casebook of Concern*, ed Robin Blaser y Robert Dunham (Vancouver: Talonbooks 1986a), 1-5.

"The Survival of Eros in Poetry". *Romanticism and Contemporary Criticism*, ed Morris Eaves and Michael Fischer (Ithaca, NY: Cornell University Press 1986b), 15-29.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.a. Libros y colecciones de ensayos

Ayre, John. *Northrop Frye: A Biography*. Toronto: Random House 1989.

Balfour, Ian. *Northrop Frye*. New York: Twayne 1988.

Bates, Ronald. *Northrop Frye*. Toronto: McClelland and Stewart 1971.

Cayley, David. *Northrop Frye in Conversation*. Toronto: Anansi 1992.

Cook, David. *Northrop Frye: A Vision of the New World*. New York: St. Martin's 1985.

Cook, Eleanor et al, eds. *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*. Toronto: University of Toronto Press in association with Victoria University, 1983.

Denham, Robert D. *An Annotated Bibliography of Primary and Secondary Sources*. Toronto: University of Toronto Press 1987.

_____. *Northrop Frye and Critical Method*. University Park: Pennsylvania State University Press 1978.

_____y Thomas Willard, eds. *Visionary Poetics: Essays on Northrop Frye's Criticism*. New York: Peter Lang 1991

_____ *Northrop Frye: religious visionary and architect of the spiritual world*. Virginia: University of Virginia Press 2004a.

Gill, Glen Robert. *Northrop Frye and the Phenomenology of Myth*. Toronto: Toronto University Press 2006

Feltracco, Daniela. *Northrop Frye: Anatomia di un metodo critico*. Udine: Forum, Editrice Universitaria Udinese 2005.

Hamilton, A.C. *Northrop Frye: Anatomy of his Criticism*. Toronto: University of Toronto Press 1990.

Hart, Jonathan. *Northrop Frye. The Theoretical Imagination*. London and New York: Routledge 1994.

Kenyeres, Janos. *Revolving around the Bible: A Study of Northrop Frye*. Budapest: Anonymus, 2003.

Kogan, Pauline. *Northrop Frye: The High Priest of Clerical Obscurantism* (Literature and Ideology Monographs no 1). Montreal: Progressive Books and Periodicals 1969.

Krieger, Murray, ed. *Northrop Frye in Modern Criticism: Selected Papers from the English Institute*. New York & London: Columbia University Press 1966.

Lee, Alvin A. Y Robert D. Denham. *The Legacy of Northrop Frye*. Toronto: Toronto University Press 1994.

Lombardo, Agostino. *Ritratto di Northrop Frye*. Roma: Bulzoni Editore 1989.

Muñoz Valdivieso, Sofía. *La idea del 'romance' en la crítica de Northrop Frye* (Microforma). Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga 1995.

Nella Cotrupi, Caterina. *Northrop Frye and the Poetics of Process*. Toronto: University of Toronto Press 2000.

Northrop Frye Newsletter. Ed. Robert D. Denham. Roanoke College, Salem, Virginia.

Rampton, David. *Northrop Frye. New Directions from Old*.
Ottawa: University of Ottawa Press, 2009
Russell, Ford. *Northrop Frye on Myth: An Introduction*.
New York: Garland 1992.

2.b. Artículos y ensayos en revistas y libros.

Abbey, Lloyd. "The Organic Aesthetic". *Canadian Literature* 46 (Autumn 1970): 103-4.
Abdulla, Adnan. *Catharsis in Literature* (Bloomington: Indiana University Press 1985), 97-100.
Ackland, Michael. "Blake's System and the Critics". *AUMLA* 54 (1980): 149-70.
Adams, Hazard. "Criticism: Whence and Whither?". *American Scholar* 28 (Spring 1959): 226, 228, 232, 234, 238.
_____. "Frye, Northrop". *Encyclopedia of World Literature in the 20th Century*, vol 4, ed Frederick Ungar and Lina Mainiero (New York: Ungar 1975) 126-7.
_____. "The Interests of Criticism: An Introduction to Literary Theory" (New York: Harcourt, Brace & World 1969), 122-31.
_____. "The Literary Concept of Myth". *Philosophy of the Literary Symbolic* (Tallahassee: University Presses of Florida 1983), 263-86.
_____. "Northrop Frye". *Critical Theory since Plato* (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1971), 1117-18.
Ahmad, Iqbal. "Imagination and Image in Frye's Criticism". *English Quarterly* 3 (Summer 1970): 15-24.

Aichele, George, Jr. "Modern Comic Theories". *Theology as Comedy: Critical and Theoretical Implications* (Lanham, Md: University Press of America 1980), 17-42.

Aitken, Johan L. *English and Ethics: Some Ideas for Teachers of Literature*. Toronto: Ontario Institute for Studies in Education 1976.

_____. "Northrop Frye and Educational Theory: Some Implications for Teaching". *Teacher Education* 10 (April 1977): 50-9.

_____. "The Tale's the Thing: Northrop Frye's Theory Applied to the Teaching of Tales in the Elementary School". *Interchange* 7, no 2 (1976-7): 63-72.

_____. "Teaching *The Great Code*". Conferencia pronunciada en la South Atlantic Modern Language Association, Atlanta, Ga, 10 November 1984.

_____. "The Shape of Myth". *Indirections* 6 (Winter 1981): 28-39.

Allan, Jonathan. "Anatomies of Influence, Anxieties of Criticism: Northrop Frye & Harold Bloom". *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (June 2009): 1-18.

Allen, James Lovic. "The Road to Byzantium: Archetypal Criticism and Yeats". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32 (Fall 1973): 53-64.

Alter, Robert. "Northrop Frye between Archetype and Typology". *Semeia*. (Issue 89): 9-21.

Altieri, Charles. "Northrop Frye and the Problem of Spiritual Authority". *PMLA* 87 (1972): 964-75.

_____. "Some Uses of Frye's Literary Theory". *CEA Critic* 42 (January 1980): 10-19.

Aranguren, Jose Luis L. "Los Géneros Literarios". *Triunfo*, 10 November 1973.

Atwood, Margaret. *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing* (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 22-3, 126.

Atwood, Margaret. "Northrop Frye Observed". *Second Words: Selected Critical Prose* (Toronto: Anansi 1982), 398-406.

Ayala-Dip, Ernesto. "Reflexiones sobre la crítica literaria". *El País* (10 de Julio de 2009): 25.

Ayre, John. "The Mythological Universe of Northrop Frye". *Saturday Night* 88 (May 1973): 19-24.

Barry, Jackson K. "Form or Formula: Comic Structure in Northrop Frye and Susanne Langer". *Educational Theatre Journal* 16 (1964): 333-40.

Bashford, Bruce. "Literary History in Northrop Frye's *Anatomy of Criticism*". *Connecticut Review* 8 (October 1974): 48-55.

_____. "Oscar Wilde and Subjectivist Criticism". *English Literature in Transition: 1880-1920* 21 (1978): 218-34.

Bassett, Sharon. "The Uncanny Critic of Brasenose: Walter Pater and Modernism". *Victorian Newsletter* 58 (Fall 1980): 10-14.

Bate, Walter Jackson. "Northrop Frye". *Criticism: The Major Texts*. (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1970), 597-601, 609, 615-17.

Bates, Ronald. "Northrop Frye, Teacher". *CEA Critic* 42 (November 1979): 29-36.

Belliveau, John Edward. "Three Scholars". *Atlantic Advocate* 69. (October 1978): 40, 43-7.

Belsey, Catherine. "Northrop Frye". *Critical Practice* (London: Methuen 1980), 21-9.

Belyea, Barbara. "Butterfly in the Bush Garden: 'Mythopoeic' Criticism of Contemporary Poetry Written in Canada". *Dalhousie Review* 56 (Summer 1976): 336-45.

- Bentley, Allen. "Vic, Canada's Letters, and Northrop Frye". *Acta Victoriana* 79 (November 1954): 11-13.
- Bentley, G.E., Jr, and Martin K. Nurmi. *A Blake Bibliography: Annotated Lists of Works, Studies, and Blakeana* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1964), 25-6.
- Berger, Harry, Jr. "The Renaissance Imagination: Second World and Green World". *Centennial Review* 9 (Winter 1965): 36-78.
- Berry, Ralph. "Shakespearean Comedy and Northrop Frye". *Essays in Criticism* 22 (January 1972): 33-40.
- _____. *Shakespeare's Comedies: Explorations in Form* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1972), 3-5.
- Bissell, Claude. *Halfway up Parnassus: A Personal Account of the University of Toronto, 1932-1971* (Toronto: University of Toronto Press 1974), 75-6.
- Black, Max. "Foreword". *The Morality of Scholarship*, ed Max Black (Ithaca, NY: Cornell University Press 1967), v-xi.
- Bleich, David. "The Subjective Paradigm in Science, Psychology, and Criticism". *New Literary History* 7 (Winter 1976): 313-34.
- Bliss, Frank W., and Earl R. MacCormac. "Two Poles of Metaphor: Frye and Beardsley". *Journal of Aesthetic Education* 11 (January 1977): 33-49.
- Bloom, A *Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975), 30.
- _____. "Northrop Frye in Retrospect". En *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye. (Princeton: Princeton University Press 2000), vii-xi.
- Blyth, Molly. "James Reaney's Poetic in *The Red Heart*". *Essays on Canadian Writing* 2 (1975): 2-8.

_____ "Is It Relevant and Does It Work? Reconsidering Literature Taught as Rhetoric". *Journal of Aesthetic Education* 16 (Winter 1982): 27-39.

_____ "'Let Them Eat Cake'". *English Journal* 70 (November 1981): 33-40.

_____ "Northrop Frye and the Defence of Literature". *English Studies in Canada* 8 (June 1982): 203-14.

_____ "Pygmalion as Pedagogue: Subjectivist Bias in the Teaching of Literature". *English Education* 16 (May 1984): 67-75.

Booth, Wayne C. "The Use of Criticism in the Teaching of English". *College English* 27 (October 1965): 1-13.

Borklund, Elmer. "Frye, (Herman) Northrop". *Contemporary Literary Critics* (London: St James Press; New York: St Martin's Press 1977), 212-18.

Bové, Paul A. *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry* (New York: Columbia University Press 1980), ix, 49, 109-10.

Bowering, George. "Why James Reaney Is a Better Poet (1) Than Any Northrop Frye Poet (2) Than He Used To Be". *Canadian Literature* 36 (Spring 1968): 40-9.

Boys, Mary C. "Principles and Pedagogy in Biblical Study". *Religious Education* 77 (September-October 1982): 487-507.

Brienza, Susan D., and Peggy A. Knapp. "Imagination Lost and Found: Beckett's Fiction and Frye's *Anatomy*". *MLN* 95 (May 1980): 980-94.

Brooke-Rose, Christine. "Géneros históricos/ Géneros teóricos. Reflexiones sobre el concepto de lo fantástico en Todorov" *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía Miguel A. Garrido Gallardo. (Madrid: Arco Libros 1988), 49-72.

Buitenhuis, Peter. "Northrop Frye's *Iliad*: the Alexander Lectures 1965-66". *Varsity Graduate* 12 (June 1966): 2, 4-6, 8, 10, 98-100.

Burgess, Margaret. "From Archetype to Antitype: A Look at Frygian Archetypology". *Semeia* 89 (2002): 103-124.

Bush, Douglas. "Literature, the Academy, and the Public". *Daedalus* 107 (Fall 1978): 165-74.

Cahill, P. Joseph. "Literary Criticism, Religious Literature, and Theology". *Studies in Religion/Sciences religieuses* 12 (Winter 1983): 51-62.

Calvino, Italo. "La literatura como proyección del deseo (Para *Anatomy of Criticism*, de Northrop Frye). Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio (Barcelona: Tusquets 1995), 218-230.

Cameron, Barry A. "Tercentenary Celebrations of *Paradise Lost*". *Seventeenth-Century News* 26 (Spring 1968): 17.

Cantrell, Carol Helmstetter. "John Hawkes's *Second Skin*: The Dead Reckoning of a Northrop Frye Romance". *Rocky Mountain Review* 35 (1981): 281-90.

Carpenter, E.S. Letter to Marshall McLuhan, 20 January 1961. *From Cliché to Archetype* (New York: Viking Press 1970), 18.

Casey, John. "A 'Science' of Criticism: Northrop Frye". *The Language of Criticism* (London: Methuen 1966), 140-51.

Cavell, Richard A. "Canadian Literature in Italy". *Canadian Literature* 87 (Winter 1980): 153-6.

Cavell, Stanley. "Pursuits of Happiness: A Reading of *The Lady Eve*". *New Literary History* 10 (Spring 1979): 581-601.

Chizhe, Wu. "Reconsidering Frye's Critical Thinking: A Chinese Perspective". *Northrop Frye: Eastern and Western Perspectives*, ed. Jean O'Grady y Wang Ning. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 150-161.

Clark, J. Wilson. "The Line of National Subjugation in Canadian Literature". *Literature & Ideology* 7 (1970): 81-8.

_____. "Two Lines in Canadian Literary History". *Literature & Ideology* 15 (1973): 27-36.

Clark, Richard C. "Bibliographical Spectrum and Review Article: Is There a Canadian Literature?" *Review of National Literatures: Canada* 7 (1967): 133-64.

Cleary, Thomas R. "Fielding: Style for an Age of Sensibility". *Transactions of the Samuel Johnson Society of the Northwest*, vol 6 (Calgary, Alta: Samuel Johnson Society of the Northwest 1973), 91-6.

Colwell, C. Carter. *A Student's Guide to Literature* (New York: Washington Square Press 1968), 7-8, 14, 46-7.

Conville, Richard. "Northrop Frye and Speech Criticism: An Introduction". *Quarterly Journal of Speech* 56 (December 1970): 417-25.

Corbeil, Carol. "Assessment of Orwell Leads to Clash of the Titans". *Globe and Mail*, 26 January 1984.

Crane, R.S. *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (Toronto: University of Toronto Press 1953), 137-8.

Crews, Frederick. "Aesthetic Criticism". *New York Review of Books* 14 (26 February 1970): 31-5, y 14 (12 March 1970).

Cuesta Abad, Jose Manuel. "Poética, Figura e Historia. La Interpretación Tipológica en la Crítica Contemporánea". *Las formas del sentido: estudios de poética y hermenéutica*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1997. P. 139-158.

Culler, Jonathan. "A Critic against the Christians". *TLS*, 23 November 1984, 1327-8.

_____. *Structuralist Poetics* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1975), 119-22, 136, 222, 235-7.

Cummings, P.M. "Northrop Frye and the Necessary Hybrid: Criticism as Aesthetic Humanism". *The Quest for Imagination: Essays in Twentieth-Century Aesthetic Criticism*, ed O.B. Hardison, Jr (Cleveland: Press of Case Western Reserve University 1971), 255-76.

Czarnecki, Mark. "The Gospel According to Frye". *Maclean's*, 5 April 1982, 40-4.

Dauster, Frank. "Frye y Fergusson: Hacia una teoría del teatro". *Texto Crítico* 15 (October-December 1979): 128-32.

Davey, Frank. "Northrop Frye". *From There to Here: A Guide to English-Canadian Literature since 1960* (Erin, Ont: Press Porcépic 1974), 106-12.

_____. "Surviving the Paraphrase". *Canadian Literature* 70 (Autumn 1976): 5-13.

David, Jack. "Northrop Frye ... A Hatchet Job". *Waves* 2 (Spring 1974): 26-30.

Davie, Donald. *Articulate Energy: An Inquiry into the Syntax of English Poetry* (London: Routledge & Kegan Paul 1955), 130-41, 161-5.

Davis, Kenneth W. "Demystifying Literature: Northrop Frye in the Classroom". *English Education* 3 (Spring 1972): 203-9.

Davis, Robert Con. "Depth Psychology and 'The Scene of Writing': Jung and Freud". *Contemporary Literary Criticism: Modernism through Post-structuralism*, ed Robert Con Davis (New York: Longmans 1986), 218-19.

Dean, John. *Restless Wanderers: Shakespeare and the Pattern of Romance* (Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik 1979), 106-8.

DeMaria, Robert, Jr. "The Ideal Reader: A Critical Fiction". *PMLA* 93 (May 1978): 463-74.

Dembo, L.S. "Introduction and Perspective". *Contemporary Literature* 9 (Summer 1968): 277-89.

Denham, Robert D. "An Anatomy of Frye's Influence". *American Review of Canadian Studies* 14 (Spring 1984): 1-19.

_____. "Anti-anaesthetics: or, The Turn of the Freudian Crews". *Centrum: Papers of the Minnesota Center for Advanced Studies in Language, Style, and Literary Theory* 1, no 2 (1973): 105-22.

_____. "Common Cause: Notes on Frye's View of Education". *CEA Critic* 42 (November 1979): 23-8.

_____. "Editor's Introduction". *Anatomy of Criticism* by Northrop Frye. *Collected Works of Northrop Frye*, v. 22. Toronto: University of Toronto Press, 2007. Xvii-lxxii.

_____. "Frye and the Social Context of Criticism". *South Atlantic Bulletin* 39 (November 1974): 63-72.

_____. "Frye's Theory of Symbols". *Canadian Literature* 66 (Autumn 1975): 63-79.

_____. "Introduction". *Northrop Frye on Culture and Literature: A Collection of Review Essays*, ed Robert D. Denham (Chicago: University of Chicago Press 1978), 1-64.

_____. "The No-Man's Land of Competing Patterns". *Critical Inquiry* 4 (Autumn 1977): 194-202.

_____. "Northrop Frye and Rhetorical Criticism". *Xavier University Studies* 11 (Spring 1972): 1-11.

_____. "Science, Criticism, and Frye's Metaphysical Universe". *South Carolina Review* 7 (April 1975): 3-18.

_____. "Pity the Northrop Frye Scholar? *Anatomy of Criticism* Fifty Years After". *Northrop Frye. New Directions from Old*. ed David Rampton. (Ottawa: Ottawa University Press 2009), 15-34

Djwa, Sandra. "The Canadian Forum: Literary Catalyst". *Studies in Canadian Literature* 1 (Winter 1976): 1-25.

_____. "The Where of Here: Margaret Atwood and the Canadian Tradition". *The Art of Margaret Atwood: Essays*

in Criticism, ed Arnold E. Davidson and Cathy N. Davidson (Toronto: Anansi 1981), 15-34.

Dobson, D. (2005, April 10) "Archetypal Literary Theory in the Postmodern Era. *Jung: the e-Journal of the Jungian Society for Scholarly Studies* 1 (1). Retrieved [date] <http://www.thejungiansociety.org/Jung%20Society/e-journal/Volume-1/Dobson-2005.html>

Dolzani, Michael. "The Infernal Method: Northrop Frye and Contemporary Criticism". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 59-68.

Doty, William G. "Northrop Frye's Myth". *Mythography: A Study of Myths and Rituals* (University: University of Alabama Press 1986), 179-81.

Douglas, Crerar. "A Theological Problem in Northrop Frye's Analysis of *The Winter's Tales*". *Christianity & Literature* 24 (Winter 1975): 9-35.

Douglas, Wallace. "The Meanings of 'Myth' in Modern Criticism". *Modern Philology* 50 (May 1953): 232-42.

Dragland, Stan. "Afterword: Reaney's Relevance". *Essays on Canadian Writing* 24-5 (Winter-Spring 1982-3): 211-35.

Dubois, Andrew. "Ethics, Critics, Close Reading". *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, n° 3, (Summer 2007): 926-936.

Dudek, Louis. "Academic Sofa". *Canadian Forum* 58 (June-July 1978): 26-7.

_____ "Frye Again (but Don't Miss Souster)". *Delta* 5 (October 1958): 26-7.

_____ "The Psychology of Literature". *Canadian Literature* 72 (Spring 1977): 5-20.

Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1983), 91-6.

Eastman, Arthur M. *A Short History of Shakespearean Criticism* (New York: Random House 1968), 370-82.

- Edwards, Philip. "The Abandoned Cave". *Shakespeare and the Confines of Art* (London: Methuen 1968), 48-70.
- Efron, Arthur. "Could You Kindly Direct Me to the Office of Civil Disobedience?". *Paunch* 24 (October 1965): 5-17.
- Ellis, Katherine. "The Function of Northrop Frye at the Present Time". *College English* 31 (March 1970): 541-7.
- Ellison, Fred P. "Soledade-Persephone: A Cyclical Myth in *A Bagaceira*". *Woman as Myth and Metaphor in Latin American Literature*, ed Carmelo Virgillo and Naomi Lindstrom (Columbia: University of Missouri Press 1985), 27-41.
- Ellmann, Richard. "Dissent and the Academy". *New York Review of Books* 10 (15 February 1968): 6, 8, 10.
- Evans, John X. "Introduction". *Adjoining Cultures as Reflected in Literature and Language*, ed John X. Evans. (Tempe: Arizona State University 1983), 3-4.
- Feder, Herbert. "Northrop Frye's Aestheticism and Moral Development". *Interchange* 11, no 1 (1980-1): 76-90.
- Feder, Lilian. "Myth, Poetry, and Critical Theory". *Literary Criticism and Myth* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 9). Ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1980), 51-71.
- Fekete, John A. "Modernity in the Literary Institution: Strategic Antifoundational Moves". *The Structural Allegory: Reconstructive Encounters with the New French Thought*, ed John Fekete (Minneapolis: University of Minnesota Press 1984), 228-47.
- _____. "Northrop Frye: Parameters of Mythological Structuralism". *Telos* 27 (Spring 1976): 40-60.
- _____. "Northrop Frye: A Critical Theory of Capitulation". *The Critical Twilight: Explorations in Ideology of Anglo-American Literary Theory from Eliot to McLuhan* (London: Routledge & Kegan Paul 1977), 107-31.

Felperin, Howard. "Romance and Romanticism". *Critical Inquiry* 6 (Summer 1980): 691-706.

_____. "Romance and Romanticism: Some Reflections on *The Tempest* and *Heart of Darkness*, Or When Is Romance No Longer Romance?". *Shakespeare's Romances Reconsidered*, ed Carol McGinnis Kay and Henry E. Jacobs (Lincoln: University of Nebraska Press 1978), 60-76.

_____. *Shakespearean Romance* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1972), 314-16.

Fennell, William O. "Theology and Frye: Some Implications of *The Great Code*". *Toronto Journal of Theology* 1 (Spring 1985): 113-21.

Finholt, Richard. "Northrop Frye's Theory of Countervailing Tendencies: A New Look at the Mode and Myth Essays". *Genre* 13 (Summer 1980): 203-57.

Fischer, Michael. "The Imagination as a Sanction of value: Northrop Frye and the Uses of Literature". *Centennial Review* 21 (Spring 1977): 105-17.

Fite, David. *Harold Bloom: The Rhetoric of Romantic Vision* (Amherst: University of Massachusetts Press 1985), 15-17.

Flanagan, Joseph. "Literary Criticism of the Bible". *Trinification of the World: A Festschrift in Honor of Frederick E. Crowe*, ed Thomas A. Dunne y Jean-Marie Laporte (Toronto: Regis College Press 1978), 210-40.

Fleming, W.G. "Contribution of Northrop Frye". *Ontario's Educative Society*, vol 3: *Schools, Pupils, and Teachers* (Toronto: University of Toronto Press 1971), 23-5.

_____*Ontario's Educative Society*, vol 5: *Supporting Institutions and Services* (Toronto: University of Toronto Press 1971), 179.

Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1964).

_____"Foreword". *The Literature of Fact: Selected Papers from the English Institute*, ed Angus Fletcher (New York: Columbia University Press 1976), vii-xxiv.

_____"Northrop Frye: The Critical Passion". *Critical Inquiry* 1 (June 1975): 741-56.

_____"Utopian History and the *Anatomy of Criticism*". *Northrop Frye in Modern Criticism* ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966), 31-73.

Fletcher, John. "The Criticism of Comparison: The Approach through Comparative Literature and Intellectual History". *Contemporary Criticism* (Stratford-on-Avon Studies 12), ed Malcolm Bradbury and David Palmer (London: Edward Arnold 1970), 107-29.

Foulke, Robert D. "Criticism and the Curriculum: Part II". *College English* 26 (October 1964): 30-7.

Foulke, Robert D., y Paul Smith. *An Anatomy of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich 1972.

Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (Cambridge, Mass: Harvard University Press 1982), 118-20, 150-1, 241-3.

_____"The Life and Death of Literary Forms". *New Literary History* 2 (Winter 1971): 199-216.

Fraser, John. "Mr. Frye and Evaluation". *Cambridge Quarterly* 2 (Spring 1967): 97-116.

Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory* (New York: Oxford University Press 1975), 311-14.

Gabin, Rosalind J. "From Theory of Genres to Theory of Language: Rhetoric's Relation to Literary Criticism". *Dieciocho* 8 (Spring 1985): 63-9.

_____. "Northrop Frye: Modern Utopian". *Classical and Modern Literature* 3, no 3 (1983): 151-64.

Gardner, John. "The Idea of Moral Criticism". *Western Humanities Review* 31 (Spring 1977): 97-109.

Gellrich, Jesse. "The Structure of Allegory". *The Existential Coordinates of the Human Condition: Poetic-Epic-Tragic: The Literary Genre*, ed Anna-Teresa Tymieniecka (Dordrecht: Reidel 1984), 505-19.

Gerhart, Mary. "The Question of Belief in Literary Criticism". *Creativity and Method: Essays in Honor of Bernard Lonergan, SJ*, ed Matthew Lamb (Milwaukee: Marquette University Press 1981), 385-8.

Girard, René. "Lévi-Strauss, Frye, Derrida, and Shakespearean Criticism". *Diacritics* 3 (Fall 1973): 34-8.

Golden, Leon. "Aristotle, Frye, and the Theory of Tragedy". *Comparative Literature* 27 (Winter 1975): 47-58.

Goodheart, Eugene. "The Failure of Criticism". *New Literary History* 7 (Winter 1976): 377-92.

Gottfried, Rudolf B. "Edmund Spenser and the NCTE". *College English* 33 (October 1971): 76-9.

_____. "Our New Poet: Archetypal Criticism and *The Faerie Queene*". *PMLA* 83 (October 1968): 1362-77.

Gould, Eric. "The Gap Between Myth and Literature". *Dalhousie Review* 58. (Winter 1978-9): 723-36.

_____. *Mythical Intentions in Modern Literature* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1981), 25-8, 31.

Grady, Wayne. "The Educated Imagination of Northrop Frye". *Saturday Night* 96 (October 1981): 19-24, 26, 28.

Graff, Gerald. *Literature against Itself: Literary Ideas in Modern Society* (Chicago: University of Chicago Press 1979), 81-5, 189-91.

- _____. "Northrop Frye and the Visionary Imagination". *Poetic Statement and Critical Dogma* (Evanston: Northwestern University Press 1970), 73-8.
- Gray, Bennison. *The Phenomenon of Literature* (The Hague: Mouton 1975), 1-14, 431-49.
- Grebstein, Sheldon. "The Mythopoeic Critic". *Perspectives in Contemporary Criticism*, ed Sheldon Grebstein (New York: Harper & Row 1968), 311-20.
- Grob, Alan. "The Uses of Northrop Frye: "Sunday Morning" and the Romantic Topocosm". *Studies in Romanticism* 22 (Winter 1983): 587-615.
- Gross, Lalia. "Frye". *An Introduction to Literary Criticism*, ed Lalia Gross (New York: Capricorn Books 1972), 324-6.
- Grossman, Marshall. "The Vicissitudes of the Subject in Frye's *Anatomy of Criticism*". *Texas Studies in Language and Literature* 24 (Fall 1982): 313-27.
- Gunton, Sharon R., ed. "(Herman) Northrop Frye". *Contemporary Literary Criticism*, vol 24 (Detroit: Gale Research 1983), 207-33.
- Gurewitch, Morton. *Comedy: The Irrational Vision* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1975), 17-19, 43-4.
- Gwynn, Frederick L. "Sequence and Change in the College English Curriculum". *College English* 26 (October 1964): 1-2.
- Hamilton, A.C. "Northrop Frye: The Visionary Critic". *CEA Critic* 42 (November 1979): 2-6.
- Hamilton, Patricia W. "Too Good to Miss". *English Journal* 72 (February 1983): 91-2.
- Hanes, V.G. "Northrop Frye's Theory of Literature and Marxism". *Horizons: The Marxist Quarterly* 24 (Winter 1968): 62-78.
- Hapgood, Robert. "Shakespeare and the Ritualists". *Shakespeare Survey* 15 (1962): 111-26.

Hardin, Richard F. " 'Ritual' in Recent Criticism: The Elusive Sense of Community". *PMLA* 98 (October 1983): 846-62.

Hart, Thomas R. "The Literary Criticism of Jorge Luis Borges". *MLN* 78 (December 1963): 489-503.

Hartman, Geoffrey. "The Culture of Criticism". *PMLA* 99 (May 1984): 371-97.

_____. "Ghostlier Demarcations". *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966), 109-31.

_____. "Reading Aright: Keats's 'Ode to Psyche'". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 210-26.

_____. "The Sacred Jungle 3: Frye, Burke, and Some Conclusions". *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today* (New Haven: Yale University Press 1980), 86-114.

_____. "Structuralism: The Anglo-American Adventure". *Yale French Studies* 36-7 (1966): 148-68.

_____. "Toward Literary History". *Daedalus* 99 (Spring 1970): 355-83.

_____. "War in Heaven". *Diacritics* 3 (Spring 1973): 26-32.

Hassan, Ihab. "Beyond a Theory of Literature: Intimations of Apocalypse?". *Comparative Literature Studies* 1, no 4 (1964): 261-71.

Hastings, William T. "New Critics of Shakespeare: An Analysis of the Technical Analysis of Shakespeare". *Shakespeare Quarterly* 1 (July 1950): 163-76.

Hawkes, Terence. "Comedy, Orality, and Duplicity: A *Midsummer Night's Dream* and *Twelfth Night*". *Shakespearean Comedy*, ed Maurice Charney (*New York Literary Forum* 1) (New York 1978): 155-63.

Hawkins, Sherman. "The Two Worlds of Shakespearean Comedy". *Shakespeare Studies* 3, ed J. Leeds Barroll (Cincinnati: University of Cincinnati 1967), 62-80.

Hays, Richard B. "Northrop Frye: *Mythos* and *Dianoia*". *The Faith of Jesus Christ: An Investigation of the Narrative Substructure of Galatians 3:1-4:11* (Chico, California: Scholars Press 1983).

Hernadi, Paul. "Entertaining Commitments: A Reception Theory of Literary Genres". *Poetics* 10 (June 1981): 195-211.

_____. "The Erotics of Retrospection: Historytelling, Audience Response, and the Strategies of Desire". *New Literary History* 12 (Winter 1981): 243-52.

_____. *Interpreting Events: Tragicomedies of History on the Modern Stage* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1985), 44-7.

_____. "Northrop Frye". *Beyond Genre: New Directions in Literary Classification* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1972), 131-51.

_____. "Order without Borders: Recent Genre Theory in English-Speaking Countries". *Theories of Literary Genre* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 8), ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1978), 192-208.

_____. "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa". *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía Miguel A. Garrido Gallardo. (Madrid: Arco Libros 1988), 73-94.

Hirsch, E.D. Jr. *The Aims of Interpretation* (Chicago: University of Chicago Press 1976), 95-6, 126.

_____. "Literary Evaluation as Knowledge". *Contemporary Literature* 9 (Summer 1968): 319-31.

- Hochman, Barbara. *Character in Literature* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1985), 45, 76-7, 94-6, 124, 133, 162.
- Holland, Norman. *The Dynamics of Literary Response* (New York: Oxford University Press 1968), 331-3.
- Holloway, John. "The Critical Zodiac of Northrop Frye". *Colours of Clarity: Essays on Contemporary Literature and Education* (London: Routledge & Kegan Paul 1964), 153-60.
- Hopper, Stanley Romaine. " 'Le Cri de Merlin!' or Interpretation and the Metalogical". *Anagogic Qualities of Literature* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 4), ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1971), 9-35.
- Hough, Graham. "Myth and Archetype II". *An Essay on Criticism* (New York: Norton 1966), 148-56.
- Howard, Ben. "Fancy, Imagination, and Northrop Frye". *Thoth* 9 (Winter 1968): 25-36.
- Hughes, Peter. "Vico and Literary History". *Yale Italian Studies* 1 (Winter 1977): 83-90.
- Hume, Kathryn. "Fantasy, Modes, and Genres". *Fantasy and Mimesis* (New York: Methuen 1984), 150-9.
- Hutcheon, Linda. "Frye Recoded: Postmodernity and the Conclusions". *The Legacy of Northrop Frye*. Ed. Alvin A. Lee y Robert Denham. (Toronto: Toronto University Press 1994), 105-121.
- Hyman, Lawrence W. "Literature and Politics". *PMLA* 100 (March 1985): 237-8.
- _____. "Moral Attitudes and the Literary Experience". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 38 (Winter 1979): 159-65.
- Inglis, Fred. "Professor Northrop Frye and the Academic Study of Literature". *Centennial Review* 9 (Summer 1965): 319-31.

- Jackel, David. "Northrop Frye and the Continentalist Tradition". *Dalhousie Review* 56 (Summer 1976): 221-39.
- Jameson, Frederic. "Criticism in History". *Weapons of Civilization*, ed Norman Rudich (Palo Alto, California: Ramparts 1976), 38-40.
- _____. "Magical Narratives: Romance as Genre". *New Literary History* 7 (Autumn 1975): 135-63.
- _____. "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act". *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press 1981), 17-102.
- Janoff, Bruce. "Black Humour: Beyond Satire". *Ohio Review* 14 (Fall 1972): 5-20.
- Jarrett, James. "Response of Northrop Frye". *Higher Education: Demand and Response* (The Quail Roost Seminar), ed W.R. Niblett (London: Tavistock Publications 1969; Jossey-Bass 1970), 52-5.
- Jauss, Hans Robert. "Levels of Identification of Hero and Audience". *New Literary History* 4 (Winter 1974): 283-317.
- Jewkes, W.T. "Mental Flight: Northrop Frye and the Teaching of Literature". *Journal of General Education* 27 (Winter 1976): 281-98.
- _____. "Structure, Relevance, and the Teaching of Literature". *CEA Critic* 42 (November 1979): 37-43.
- Johnsen, William A. "The Sparagmos of Myth Is the Naked Lunch of Mode: Modern Literature as the Age of Frye and Borges". *Boundary 2*, 8 (Winter 1980): 297-311.
- Johnston, George. "Northrop Frye: Some Recollections and Observations". *CEA Critic* 42 (January 1980): 21-5.
- Jones, D.G. "Myth, Frye, and Canadian Writers". *Canadian Literature* 55 (Winter 1973): 7-22.
- Josipovici, Gabriel. *The World and the Book* (London: Macmillan 1971; Stanford, California: Stanford University Press 1971), 264-5, 266-9, 289-93, 302-5.

- Kee, James M. "Northrop Frye and the Poetry in Biblical Hermeneutics". *Semeia* (January 2002): 75-87.
- Keith, W.J. "Northrop Frye and the Bible: A Review Symposium". *University of Toronto Quarterly* 52 (Winter 1982-3): 127.
- Kennedy, Beverly. "Northrop Frye's Theory of Genres and Sir Thomas Malory's 'Hoole Book'". *The Spirit of the Court: Selected Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983)*, ed Glyn S. Burgess et al (Dover, NH: Burgess 1985), 224-33.
- Kermode, Frank. Reply to a questionnaire. *American Scholar* 34. (Summer 1965): 484.
- _____. "Spenser and the Allegorists". *Proceedings of the British Academy: 1962* (London: Published for the British Academy by Oxford University Press 1963), 261-79.
- Kernan, Alvin B. *The Imaginary Library: An Essay on Literature and Society* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1982), 25.
- Kessler, Martin. "A Methodological Setting for Rhetorical Criticism". *Art and Meaning: Rhetoric in Biblical Literature*, ed David J.A. Clines et al (Sheffield, Eng: JSOT Press 1982), 1-19.
- Ketterer, David. "New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature". *Mosaic* 5 (Fall 1971): 37-57.
- Kilbourn, Elizabeth. "The Arts Conference". *Canadian Forum* 41 (June 1961): 52-3.
- Kilian, Crawford. "The Cheerful Inferno of James de Mille". *Journal of Canadian Fiction* 1, no 3 (1972): 61-7.
- Kincaid, James R. "Coherent Readers, Incoherent Texts". *Critical Inquiry* 3 (Summer 1977): 781-802.

Kiniry, Malcolm. "Recent Books on Shakespearean Comedy". *Shakespearean Comedy*, ed Maurice Charney (New York: New York Literary Forum 1980), 281.

Krieger, M. "The Critical Legacy of Matthew Arnold; or, The Strange Brotherhood of T.S. Eliot, I.A. Richards, and Northrop Frye". *Southern Review* 5 (April 1969): 457-74.

_____. "Literary Analysis and Evaluation - and the Ambidextrous Critic". *Contemporary Literature* 9 (Summer 1968): 290-310.

_____. "The Mirror as Window in Recent Literary Theory: Contextualism and Its Alternatives". *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Recent Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1964), 28-70.

_____. "Northrop Frye and Contemporary Criticism: Ariel and the Spirit of Gravity". *Northrop Frye in Modern Criticism*, ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966), 1-30.

_____. *Theory of Criticism: A Tradition and Its Systems* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 1976), 56-7, 109-10, 142-4.

Kuhns, Richard. "Professor Frye's Criticism". *Journal of Philosophy* 56 (10 September 1959): 745-55.

Kuipers, Jelte. "Pro and Contra Frye". *Collage*, 3 October 1969, 5-8.

Lane, Lauriat, Jr. "Literary Criticism and Scholarship". *Literary History of Canada: Canadian Literature in English* 3, 2nd ed, ed Carl F. Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1976), 32-62.

Langbaum, Robert. "The Function of Criticism Once More". *Yale Review* 54 (Winter 1965): 205-18.

Langman, F.H. "Anatomizing Northrop Frye". *British Journal of Aesthetics* 18 (Spring 1978): 104-19.

Lavin, Albert A. "The Position Paper: Some Meanings and Uses of Myth". *The Uses of Myth*, ed Paul A. Olson

(Urbana, Ill: National Council of Teachers of English 1968), 17-27.

Layton, Irving. *Engagements: The Prose of Irving Layton*, ed Seymour Mayne (Toronto: McClelland and Stewart 1972), xiii, 58, 59, 109, 157, 159, 165-70, 172-4.

LeCoat, Gerard G. "Literary and Musical Syntax of the Eighteenth Century". *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*, ed Jeanine Parisier Plottel and Hannah Charney (New York: New York Literary Forum 1978), 159-76.

Lee, Alvin A. *James Reaney* (New York: Twayne 1968), 21-4, 131-2.

_____ "Old English Poetry, Mediaeval Exegesis and Modern Criticism". *Studies in the Literary Imagination* 8 (Spring 1975): 47-73.

Lemon, Lee T. *The Partial Critics* (New York: Oxford University Press 1965), 199-203.

Lentricchia, Frank. *After the New Criticism*. Chicago: University of Chicago Press 1980.

_____ "The Historicity of Frye's *Anatomy*". *Salmagundi* 40 (Winter 1978): 97-121.

Levin, Harry. "The Primacy of Shakespeare". *Shakespeare Quarterly* 26 (Spring 1975): 99-112.

_____ *Why Literary Criticism Is Not an Exact Science* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1967), 22-7.

Levine, George. "Realism Reconsidered". *The Theory of the Novel: New Essays*, ed John Halperin (New York: Oxford University Press 1974), 231-56.

Lindrop, Gerald. "Generating the Universe through Analogy". *PN Review* 3 (1977): 41-5.

Lipking, Lawrence I. "Northrop Frye: Introduction". *Modern Literary Criticism, 1900-1970*, ed Lawrence I. Lipking y A. Walton Litz (New York: Atheneum 1972), 180-8.

- Litz, A. Walton. "Literary Criticism". *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, ed Daniel Hoffman (Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press 1979), 51-83.
- Lyons, Charles R. *Shakespeare and the Ambiguity of Love's Triumph* (The Hague: Mouton 1971).
- MacAdam, Alfred J. "Northrop Frye's Theory of Genres and the New Literature of Latin America". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 3 (Spring 1979): 287-90.
- McCallum, Pamela. "Indeterminacy, Irreducibility and Authority in Modern Literary Theory". *Ariel* 13 (January 1982): 73-84.
- McCanles, Michael. "Mythos and Dianoia: A Dialectical Methodology of Literary Form". *Literary Monographs* 4, ed Eric Rothstein (Madison: University of Wisconsin Press 1971), 1-88.
- McConnell, Frank. "Northrop Frye and *Anatomy of Criticism*". *Sewanee Review* 92 (Fall 1984): 622-9.
- _____. *Storytelling and Mythmaking: Images from Film and Literature* (New York: Oxford University Press 1979), 7-9.
- MacCormac, Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor* (Cambridge: MIT Press 1985), 40-1, 194-9.
- MacCulloch, Clare. *The Neglected Genre: The Short Story in Canada* (Guelph: Alive 1973), 75-81.
- MacDonald, R.D. "Frye's *Modern Century* Reconsidered". *Studies in Canadian Literature* 4 (Winter 1979): 95-108.
- McDougall, Robert L. "The Dodo and the Cruising Auk: Class in Canadian Literature". *Canadian Literature* 18 (Autumn 1963): 6-20.
- McFadden, George. "Twentieth-Century Theorists: Mauron, Cornford, Frye". *Discovering the Comic* (Princeton: NJ: Princeton University Press 1982), 152-73.

McGregor, Gaile. *The Wacousta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape* (Toronto: University of Toronto Press 1985), 357-8, 404-5.

McLuhan, Marshall. *From Cliché to Archetype* (New York: Viking Press 1970), 7-10, 15, 18, 36, 85-7, 128-9.

MacLulich, T.D. "Canadian Exploration as Literature". *Canadian Literature* 81 (Summer 1979): 72-85.

_____. "What Was Canadian Literature? Taking Stock of the Canlit Industry". *Essays on Canadian Writing* 30 (Winter 1984-5): 17-34.

MacLure, Millar. "Literary Scholarship". *Literary History of Canada: Canadian Literature in English*, ed Carl F. Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1965), 540.

Macpherson, Jay. "Educated Doodle: Some Notes on *One-Man Masque*". *Essays on Canadian Writing* 24-5 (Winter-Spring 1982-3): 65-99.

McQueen, Marian. "Ernst Jünger's *Auf den Marmorklippen* and Northrop Frye's Theory of Romance". *Carleton Germanic Papers* 6 (1978): 37-56.

Mackey, Louis. "Anatomical Curiosities: Northrop Frye's Theory of Criticism". *Texas Studies in Language and Literature* 23 (Fall 1981): 442-69.

_____. "Poetry, History, Truth, and Redemption". *Literature and History*, ed Leonard Schulze y Walter Wetzels (Lanham, Md: University Press of America 1983), 65-83.

Magnet, Joseph. "On the Nature of Critical Reasoning". *College English* 37 (April 1976): 733-47.

Mandel, Eli. *Another Time* (Erin, Ont: Press Porcépic 1977), 157-8.

_____. *Criticism: The Silent Speaking Words* (Toronto: Canadian Broadcasting Corp 1966), 8-9, 38-49.

_____"Double Vision". *In Their Words: Interviews with Fourteen Canadian Writers* (Toronto: Anansi 1984), 106-23.

_____"Introduction". *Contexts of Canadian Criticism: A Collection of Critical Essays*, ed Eli Mandel (Chicago: University of Chicago Press; Toronto: University of Toronto Press 1971), 3-25.

_____"Northrop Frye and the Canadian Literary Tradition". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983).

_____"Towards a Theory of Cultural Revolution: The Criticism of Northrop Frye". *Canadian Literature* 1 (Summer 1959): 58-67.

Margolis, Joseph. "Critics and Literature". *British Journal of Aesthetics* 11 (Autumn 1971): 370-84.

Marshall, Tom. *Harsh and Lovely Land: The Major Canadian Poets and the Making of a Canadian Tradition* (Vancouver: University of British Columbia Press 1979), 112-14.

Martin, Tom. "Comedy and the Infinite Finite". *University of Dayton Review* 8 (Winter 1971): 15-23.

Mathews, Robin. *Canadian Literature: Surrender or Revolution*, ed Gail Dexter (Toronto: Steel Rail Educational Publishings 1978), 119-20, 136-7, 170-1.

_____"Bush League, 'Bush Garden'". *Last Post* 2 (December-January 1971-2): 47-9.

Mazzeo, Joseph Anthony. *Varieties of Interpretation* (Notre Dame: University of Notre Dame Press 1978), 87-8.

Mendelson, Michael. "George MacDonald's *Lilith* and the Conventions of Ascent". *Studies in Scottish Literature* 20 (1985): 197-218.

Merrill, Robert. "The Generic Approach in Recent Criticism of Shakespeare's Comedies and Romances: A

- Review-Essay". *Texas Studies in Language and Literature* 20 (Fall 1978): 474-87.
- Meynell, Hugo. "Northrop Frye's Idea of a Science of Criticism". *British Journal of Aesthetics* 21 (Spring 1981): 118-29.
- Mezei, Arpad. "Critique of Literary Criticism". *Onion* [Toronto] 3 (August-September 1978): 12-13.
- Mitchell, W.J.T. "Dangerous Blake". *Studies in Romanticism* 21 (Fall 1982): 410-16.
- Morley, Patricia A. *The Comedians* (Toronto: Clarke, Irwin 1977).
- Mugerauer, Robert. "The Form of Northrop Frye's Literary Universe: An Expanding Circle". *Mosaic* 12 (1979): 135-47.
- Mugridge, Ian. "Myth-Making and History". *International History Review* 5, no 3 (1983): 318-21.
- Nassar, Eugene Paul. "Literary Tone and the Rape of Illusion". *Renascence* 18 (Winter 1966): 73-80.
- Natoli, Joseph. *Twentieth-Century Blake Criticism: Northrop Frye to the Present* (New York: Garland 1982), ix.
- Nelson, Cary. "Reading Criticism". *PMLA* 91 (October 1976): 801-15.
- Nelson, Thomas A. *Shakespeare's Comic Theory: A Study of Art and Artifice in the Last Plays* (The Hague: Mouton 1972), 25-6.
- Nevo, Ruth. "Shakespeare's Comic Remedies". *Shakespearean Comedy*, ed Maurice Charney (New York: New York Literary Forum 1980), 3-15.
- Nilsen, Helge Normann. "Yeats's 'The Two Trees': The Symbolism of the Poem and Its Relation to Northrop Frye's Theory of Apocalyptic and Demonic Imagery". *Orbis Litterarum* 24 (1969): 72-6.
- Ning, Wang. "Northrop Frye and Cultural Studies". *Northrop Frye: Eastern and Western Perspectives*, ed. Jean

O'Grady y Wang Ning. Toronto: University of Toronto Press, 2003. P. 82-91.

Nohrnberg, James C. "The Master of the Myth of Literature: An Interpenetrative Ogdoad for Northrop Frye". *Comparative Literature* vol. 53, 1. (Winter 2001): 58-81.

Nozick, Robert. *Philosophical Explanations* (Cambridge: Harvard University Press 1981), 623.

O'Hara, Daniel. "Against Nature: On Northrop Frye and Critical Romance". *The Romance of Interpretation: Visionary Criticism from Pater to de Man* (New York: Columbia University Press 1985), 147-204.

_____. "Revisionary Madness: The Prospects of American Literary Theory at the Present Time". *Critical Inquiry* 9 (June 1983): 726-42.

Ohmann, Carol. "Northrop Frye and the MLA". *College English* 32 (December 1970): 291-300.

_____. "Reply to Rudolf B. Gottfried". *College English* 33 (October 1971): 79-83.

Olafson, Frederick A. *The Dialectic of Action: A Philosophical Interpretation of History and the Humanities*. (Chicago: University of Chicago Press 1979), 61-7.

Olendorf, Donna. "Frye, (Herman) Northrop 1912-". *Contemporary Authors* (New Revision Series) 8, ed Ann Evory and Linda Metzger (Detroit: Gale Research 1983), 182-5.

Olson, Paul A. "Introduction: On Myth and Education". *The Uses of Myth*, ed Paul A. Olson (Urbana, Ill: National Council of Teachers of English 1968), 1-15.

Ong, Walter J., Jr. "Evolution, Myth, and Poetic Vision". *Comparative Literature Studies* 3, no 1 (1966): 1-20.

Pacey, Desmond. "The Course of Canadian Criticism". *Literary History of Canada: Canadian Literature in*

English 3, 2nd ed, ed Carl F. Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1976), 16-31.

_____. *Essays in Canadian Criticism: 1938-68* (Toronto: Ryerson 1969), 202-5, 211.

Paley, Morton D. *The Continuing City: William Blake's 'Jerusalem'*. (Oxford: Clarendon Press 1983), 24-7.

Pálsson, Hermann, y Paul Edwards. "Introduction". *Göngu-Hrólfr's Saga* (Toronto: University of Toronto Press 1980), 7-11.

Pandeya, S.M. "Theory of Styles: A Note on the Ideas of T.S. Eliot, Northrop Frye and Mammata". *Essays and Studies: Festschrift in Honour of Prof K. Viswanatham*, ed G.V.L.N. Sarma (Machilipatnam, India: Triveni 1977), 95-101.

Paolucci, Anne y Henry. "Canada's 'Two Solitudes': Foci of a National Eclipse". *Review of National Literatures* 7, ed Anne Paolucci (New York: Griffon House 1976), 38-66.

Parker, Brian. "Is there a Canadian Drama?" *The Canadian Imagination: Dimensions of a Literary Culture*, ed David Staines (Cambridge: Harvard University Press 1977), 161-2.

Parker, Patricia. "Anagogic Metaphor: Breaking Down the Wall of Partition". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 38-58.

Parks, Henry B. "Tolkien and the Critical Approach to Story". *Tolkien: New Critical Perspectives*, ed Neil D. Isaacs and Rose Zimbardo (Lexington: University Press of Kentucky 1981), 133-49.

Parrinder, Patrick. *Science Fiction: Its Criticism and Teaching* (London: Methuen 1980), 49-50, 54.

Pemberton, R.E.K. Letter to the Editor. *Canadian Forum* 25 (December 1945): 215.

Pérez Gallego, Cándido. *Morfonovelística: Hacia una sociología del hecho novelístico* (Madrid: Fundamentos 1973), 45-69, 115-34.

Perkin, J. Russell. "Northrop Frye and Matthew Arnold". *University of Toronto Quarterly*, vol. 74, n° 3, (Summer 2005): 793-815

Perkin, J. Russell. "Transcending Realism: Northrop Frye, the Victorians, and the *Anatomy of Criticism*". *Northrop Frye. New Directions from Old*. Ed. David Rampton. (Ottawa: University of Ottawa Press 2009), 206-225.

Piera, Carlos. "A Northrop Frye Paradox". *Visions of Canada Approaching the Millenium*. Eds. Eulalia C. Piñero Gil y Pilar Somacarrera Íñigo. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid 1999. P. 157-163.

Poirier, Richard. "What Is English Studies, and If You Know What That Is, What Is English Literature?" *Partisan Review* 37, no 1 (1970): 41-58.

Polansky, Steve. "A Family Romance- Northrop Frye and Harold Bloom: A Study of Critical Influence". *Boundary 2*, 9 (Winter 1981): 227-45.

Polk, James. "Editor's Preface". *Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture*, by Northrop Frye (Toronto: Anansi 1982), 9-12.

Polletta, Gregory. *Issues in Contemporary Criticism* (Boston: Little, Brown 1973), 6-13, 15-17, 320-1.

Powe, Bruce W. "Fear of Fryeing: Northrop Frye and the Theory of Myth Criticism". *Antigonish Review* 49 (Spring 1982): 123-44.

_____ "McLuhan and Frye, Either/Or". *A Climate Charged* (Oakville, Ont: Mosaic Press 1984), 55-8.

Pratt, Annis. "Archetypal Approaches to the New Feminist Criticism". *Bucknell Review* 21 (Spring 1973): 3-14.

_____ "Spinning among Fields: Jung, Frye, Lévi-Strauss and Feminist Archetypal Theory". *Feminist*

Archetypal Theory: Interdisciplinary Re-visions of Jungian Thought, ed Estella Lauter and Carol Schreier Rupprecht (Knoxville: University of Tennessee Press 1985), 93-136.

Prawer, S.S. *Comparative Literary Studies: An Introduction* (London: Duckworth 1973), 57, 111, 122, 145-6.

Price, Hereward T. "A Survey of Shakespeare Scholarship in 1953". *Shakespeare Quarterly* 5 (Spring 1954): 109-28.

Raval, Suresh. "Criticism as Science: Richards and Frye". *Metacriticism* (Athens: University of Georgia Press 1981), 144-52.

Reaney, James. "The Canadian Poet's Predicament". *Masks of Poetry: Canadian Critics on Canadian Verse*, ed A.J.M. Smith (McClelland and Stewart 1962), 110-22.

_____. "Editorial". *Alphabet* 1 (September 1960): 2-4.

_____. "The Identifier Effect". *CEA Critic* 42 (January 1980): 26-31.

_____. "Search for an Undiscovered Alphabet". *Canadian Art* 22 September-October 1965): 38-41.

_____. "Some Critics Are Music Teachers". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 298-308.

Rebhorn, Wayne A. "After Frye: A Review-Article on the Interpretation of Shakespearean Comedy and Romance". *Texas Studies in Language and Literature* 21 (Winter 1979): 553-82.

Reichert, John. "More than Kin and Less than Kind: The Limits of Genre Theory". *Theories of Literary Genre* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 8, ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1978), 57-79.

_____ Review of *In Search of Literary Theory*, ed Morton Bloomfield. *Western Humanities Review* 27 (1973): 213-15.

Rhodes, Carolyn. "Experiment as Heroic Quest in Zelazny's 'For a Breath I Tarry'". *The Scope of the Fantastic: Culture, Biography, Children's Literature*, ed Robert A. Collins and Howard D. Pearce III (Westport, Conn: Greenwood 1985), 191-7.

Rhodes, Carolyn. "Experiment as Heroic Quest in Zelazny's 'For a Breath I Tarry'". *The Scope of the Fantastic: Culture, Biography, Children's Literature*, ed Robert A. Collins and Howard D. Pearce III (Westport, Conn: Greenwood 1985), 191-7.

Riccomini, Donald R. "Northrop Frye and Estructuralism: Identity and Difference". *University of Toronto Quarterly* 49 (Fall 1979): 33-47.

Ricoeur, Paul. "Anatomy of Criticism or the Order of Paradigms". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 1-13.

Riddell, John. " 'This Northern Mouth': Ideas of Myth and Regionalism in Modern Canadian Poetry". *Laurentian University Review* 8 (November 1975): 68-83.

Righter, William. "Myth and Interpretation". *New Literary History* 3 (Winter 1972): 319-44.

Robel, Gerald. "The Concept of Unity and Its Normative Tendency". *Recovering Literature* 1, no 1 (Spring 1972): 42-53.

Roberts, Jeanne Addison. "American Criticism of Shakespeare's Comedies". *Shakespeare Studies* 9 (1976): 1-10.

_____ "Shakespeare's Forests and Trees". *Southern Humanities Review* 11 (Spring 1977): 108-25.

Robertson, P.J.M. "Criticism and Creativity VI: George Orwell and Northrop Frye". *Queen's Quarterly* 92 (Summer 1985): 374-84.

_____. "Northrop Frye and Evaluation". *Queen's Quarterly* 90 (Spring 1983): 151-6.

Robertson, R.T. "Another Preface to an Uncollected Anthology: Canadian Criticism in a Commonwealth Context". *Ariel* 4 (July 1973): 70-81.

Rockas, Leo. "The Structure of Frye's *Anatomy*". *College English* 28 (April 1967): 501-7.

Rodríguez, Julián. "El estudio científico de la literature a través del mito de la búsqueda según los críticos anglo-norteamericanos especialmente Northrop Frye". *Anales de Filología Inglesa* 1 (1985): 33-51.

_____. "Preliminary Notes to Northrop Frye's Theory concerning the Relationship of Myth to Literature". *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 9 (Noviembre 1984): 123-8.

Rodway, Allan. "Generic Criticism: The Approach through Type, Mode, and Kind". *Contemporary Criticism* (Stratford-on-Avon Studies 12), ed Malcolm Bradbury and David Palmer (London: Edward Arnold 1970), 83-105.

Romano, Carlin. "Mighty Like a Metaphor". *Village Voice Literary Supplement* 3 (December 1981): 9-10.

Rosmarin, Adena. *The Power of Genre* (Minneapolis: University of Minnesota Press 1985), 31-3.

Ross, Malcolm. "Critical Theories: Some Trends". *Literary History of Canada: Canadian Literature in English* 3, 2nd ed, ed Carl F. Klinck (Toronto: University of Toronto Press 1976), 160-75.

Ross-Bryant, Lynn. "Archetypal Literary Criticism". *Imagination and the Life of the Spirit* (Chico, California: Scholars Press 1981), 167-72.

Rothwell, Kenneth S. "Northrop Frye's *Anatomy* Again: A Reply to Mr. James Schroeter". *College English* 35 (February 1974): 595-600.

_____. "Programmed Learning: A Back Door to Empiricism in English Studies". *College English* 23 (January 1962): 245-50.

_____. "A Review Article: Northrop Frye in the Schools". *Exercise Exchange* 18 (Fall 1973): 22-7.

Rueckert, William. "Literary Criticism and History: The Endless Dialectic". *New Literary History* 6 (Spring 1975): 491-512.

Ruland, Vernon, SJ. "Northrop Frye". *Horizons of Criticism: An Assessment of Religious-Literary Options* (Chicago: American Library Association 1975), 121-6.

Ruthven, K.K. *Critical Assumptions* (Cambridge: Cambridge University Press 1979), 160, 202.

_____. *Myth* (London: Methuen 1976), 76, 80-1.

Ryan, J.S. "Myth Criticism as a Discipline". *Westerly* 2 (June 1973): 49-58.

S., J.D. "Northrop Frye and Reactionary Criticism". *Literature and Ideology* 2 (Summer 1969): 104-10.

Said, Edward. *Beginnings* (New York: Basic Books 1974), 375-7.

Salusinszky, Imre. "Harold Bloom" *Criticism in Society* (New York, Methuen 1987), 44-73.

Sanders, Norman. "An Overview of Critical Approaches to the Romances". *Shakespeare's Romances Reconsidered*, ed Carol M. Kay and Henry E. Jacobs (Lincoln: University of Nebraska Press 1978), 1-10.

_____. "Year's Contributions to Shakespeare Studies: Critical Studies". *Shakespeare Survey* 24, ed Kenneth Muir (Cambridge: At the University Press 1971), 148.

Sastry, Srinivasa K. "An Application of Northrop Frye's Myth and Archetype to E.M. Forster's *A Passage to India*". *Literature East and West* 19, no 1 (1975): 187-94.

Saunders, D. "Whatever Happened to the Wedding Feast? A Critical Look at Northrop Frye's System of Archetypal Comic Narrative and Its Application to Some Recent French Examples". *Proceedings and Papers of the Sixteenth Congress of the Australasian Universities Language and Literature Association Held 21-27 August 1974 at the University of Adelaide, South Australia*, ed H. Bevan et al. *AULLA* 16 (1974): 158-68.

Schafer, Roy. *A New Language for Psychoanalysis* (New Haven: Yale University Press 1976), 22-56.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature: An Introduction* (New Haven: Yale University Press 1974), 118-27.

_____. "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre". *Novel: A Forum on Fiction* 2 (Winter 1969): 101-11.

Schroeter, James. "Reply to Kenneth S. Rothwell". *College English* 35 (February 1974): 601-2.

_____. "The Unseen Center: A Critique of Northrop Frye". *College English* 33 (February 1972): 543-57.

Schuman, Samuel. "Out of the Fryeing Pan and into the Pyre: Comedy, Myth, and *The Wizard of Oz*". *Journal of Popular Culture* 7 (Fall 1973): 302-4.

Schwartz, Daniel R. "Two Major Voices of the 1950s: Northrop Frye's *Anatomy of Criticism* and Erich Auerbach's *Mimesis*". *The Humanistic Heritage: Critical Theories of the English Novel from James to Hillis Miller* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1986), 118-50.

Selden, Raman. "Objectivity and Theory in Literary Criticism". *Essays in Criticism* 23 (July 1973): 283-97.

- Shaffer, E.S. "Editor's Introduction: The 'Great Code' Deciphered: Literary and Biblical Hermeneutics". *Comparative Criticism* 5 (Cambridge: Cambridge University Press 1983), xix-xxiv.
- Shattuck, Roger. "Contract and Credentials: The Humanities in Higher Education". *Content and Context: Essays on College Education*, ed Carl Kaysen (New York: McGraw-Hill 1973), 65-120.
- Shell, James. " 'A Mandala of the Ear': Northrop Frye and Music". *University of Toronto Quarterly*, vol. 76, n° 4, (Fall 2007): 1055-1071.
- Shibles, Warren. "Northrop Frye on Metaphor". *An Analysis of Metaphor in Light of W.M. Urban's Theories* (The Hague: Mouton 1971), 145-50.
- Shuxian, Ye. "Myth-Archetypal Criticism in China". *Northrop Frye: Eastern and Western Perspectives*, ed. Jean O'Grady y Wang Ning. (Toronto: University of Toronto Press, 2003), 139-149.
- Simons, Louise. "Authority and *Jane Eyre*: A New Generic Approach". *CEA Critic* 48 (Fall 1985): 45-53.
- Slan, Jon. "Writing in Canada: Innis, McLuhan, and Frye: Frontiers of Canadian Criticism". *Canadian Dimension* 8 (August 1972): 43-6.
- Sinding, Michael. "Reframing Frye: Bridging Culture and Cognition". *Northrop Frye. New Directions from Old*. Ed. David Rampton. (Ottawa: University of Ottawa Press 2009), 297-318.
- Sloan, Glenna Davis. *The Child as Critic: Teaching Literature in the Elementary School* (New York: Teachers College Press, Columbia University 1975).
- _____. "Introduction" to *Teacher's Manuals for Literature: Uses of the Imagination* (New York: Harcourt Brace Jovanovich 1973), 1-23.

- Slopen, Beverley. "Climate, Distance Shape Canada's Writers". *Publishers Weekly* 215 (5 March 1979): 66.
- Smith, A.J.M. *Towards a View of Canadian Letters* (Vancouver: University of British Columbia Press 1973), 202-4.
- Smith, Barbara Herrnstein. "Contingencies of Value". *Critical Inquiry* 10 (September 1983): 1-35.
- Smith, Hallet. "Myth, Symbol, and Poetry". *Shakespeare's Romances: A Study of Some Ways of the Imagination* (San Marino, Calif: Huntington Library 1972), 197-209.
- Smith, Paul. "Criticism and the Curriculum: Part I". *College English* 26 (October 1964): 23-30.
- Sparshott, Francis. "Frye in Place". *Canadian Literature* 83 (Winter 1979): 143-55.
- _____. "The Riddle of Katharsis". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 14-37.
- _____. *The Structure of Aesthetics* (Toronto: University of Toronto Press 1963).
- Spears, Monroe K. "The Newer Criticism". *Shenandoah* 21 (Spring 1970): 110-37.
- Sporn, Paul. "Empirical Criticism: A Summary and Some Problems". *Poetic Theory/ Poetic Practice* (Papers of the Midwest Modern Language Association 1), ed Robert Scholes (Iowa City, Iowa: Midwest Modern Language Association 1969), 16-31.
- Sproxton, Birk E. "E.J. Pratt as Psychologist, 1919-1920". *Canadian Notes & Queries* 14 (November 1974): 7-9.
- Staines, David. "The Holistic Vision of Hugh of Saint Victor". *Centre and Labyrinth: Essays in Honour of Northrop Frye*, ed Eleanor Cook et al (Toronto: University of Toronto Press 1983), 147-61.

St Andrews, B.A. "The Canadian Connection: Frye/Atwood". *World Literature Today* 60 (Winter 1986): 47-9.

Steele, James. "The Literary Criticism of Margaret Atwood". *Our Own House*, ed Paul Cappon (Toronto: McClelland and Stewart 1978), 73-81.

Stendhal, Krister. "The Bible as a Classic and the Bible as Holy Scripture". *Journal of Biblical Literature* 103 (March 1984): 3-10.

Stephens, Robert O. "Cable's *The Grandissimes* and the Comedy of Manners". *American Literature* 51 (January 1980): 507-19.

Stevens, Peter. "The Writing of the Decade: Criticism". *Canadian Literature* 41 (Summer 1969): 131-8.

Stevick, Philip. "Novel and Anatomy: Notes toward an Amplification of Frye". *Criticism* 10 (Spring 1968): 153-65.

Stingle, Richard. "'All the Old Levels': Reaney and Frye". *Essays on Canadian Writing* 24-5 (Winter-Spring 1982-3): 32-62.

Street, Douglas O. "An Educational Process for the Imagination: A Retrospective Review of Frye for the Schools". *CEA Critic* 42 (January 1980): 43-8.

Strelka, Joseph P. "Preface". *Anagogic Qualities of Literature* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 4), ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1971), 1-5.

Stuewe, Paul. "Beyond Survival". *Books in Canada* 12 (February 1983): 7-10.

Sullivan, Rosemary. "Northrop Frye: Canadian Mythographer". *Journal of Commonwealth Literature* 18, no 1 (1983): 1-13.

Surette, Leon. "Here Is Us: The Topocentrism of Canadian Literary Criticism". *Canadian Poetry* 10 (Spring-Summer 1982): 44-57.

- Sutherland, John. "Critics on the Defensive". *Northern Review* 2 (October-November 1947): 18-23.
- _____. "Old Dog Trait - An Extended Analysis". *Contemporary Verse* 29 (Fall 1949): 17-23.
- Sutton, Walter. *Modern American Criticism* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall 1963), 249-59.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (New Haven: Yale University Press 1979), 31-5.
- Swinden, Patrick. *An Introduction to Shakespeare's Comedies* (London: Macmillan 1973), 162-4.
- Thomas, Clara. "Towards Freedom: The Work of Margaret Laurence and Northrop Frye". *Essays on Canadian Writing* 30 (Winter 1984-5): 81-95.
- _____. "Towards Freedom: The Work of Northrop Frye". *CEA Critic* 42 (November 1979): 7-11.
- Thomas, Greg, y Ian Clark. "The Garrison Mentality and the Canadian West: The British Canadian Response to Two Landscapes: The Fur Trade Post and the Ontarian Prairie Homestead". *Prairie Forum* 4, no 1 (1979): 83-104.
- Thompson, Ewa M. "Structuralism: Some Possibilities and Limitations". *Southern Humanities Review* 7 (Summer 1973): 247-60.
- Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's Early Comedies* (New York: Barnes & Noble; London: Chatto & Windus 1965), 27-31.
- Todorov, Tzvetan. "El origen de los géneros". *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de textos y bibliografía Miguel A. Garrido Gallardo. (Madrid: Arco Libros 1988), 31-48.
- Trousdale, M.S. "Semiotics and Shakespeare's Comedies". *Shakespearean Comedy*, ed Maurice Charney (New York: New York Literary Forum 1980), 245-55.
- Tucker, Memye Curtis. "Northrop Frye: The Uses of Criticism". *CEA Critic* 42 (November 1979): 12-17.

- Underhill, Frank. "The Academy without Walls". *Canadian Art* 18 (1961): 299-300.
- Veladium, Joe. "Typology and Theology in Northrop Frye's Biblical Hermeneutic". *Literature & Theology* vol. 17, no. 2 (June 2003): 156-169.
- Via, Dan O. *The Parables: Their Literary and Existential Dimension* (Philadelphia: Fortress Press 1967), 70-109.
- Vickers, Brian. *Towards Greek Tragedy: Drama, Myth, Society* (London: Longman 1973), 29-30, 169-70.
- Vickery, John B. "Literary Criticism and Myth: Anglo-American Critics". *Literary Criticism and Myth* (Yearbook of Comparative Criticism, vol 9), ed Joseph P. Strelka (University Park: Pennsylvania State University Press 1980), 210-37.
- Von Hendy, Andrew. "A Poetics for Demogorgon: Northrop Frye and Contemporary Criticism". *Criticism* 8 (Fall 1966): 318-35.
- Wagner, Geoffrey. "American Literary Criticism: The Continuing Heresy". *Southern Review* [Australia] 3, no 1 (1968): 82-9.
- Ware, Martin. "Review Article: The Canadian Critic's Bible". *Dalhousie Review* 55 (Spring 1975): 170-83.
- Wasiolek, Edward. "Wanted: A New Contextualism". *Critical Inquiry* 1 (March 1975): 623-39.
- Wasson, Richard. "From Priest to Prometheus: Culture and Criticism in the Post-Modern Period". *Journal of Modern Literature* 3 (July 1974): 1188-1202.
- Watkins, Evan. "Conflict and Consensus in the History of Recent Criticism". *New Literary History* 12 (Winter 1981): 345-64.
- _____. "Criticism and Method: Hirsch, Frye, Barthes". *Soundings* 57 (Summer 1975): 257-80.
- Weber, Samuel. "The Responsibility of the Critic: A Response". *MLN* 91 (October 1976): 814-16.

Webster, Grant. "American Literary Criticism: A Bibliographical Essay". *American Studies International* 20 (Autumn 1981): 3-44.

_____ "The Missionary Criticism of Northrop Frye". *Southern Review* [Australia] 2, no 2 (1966): 164-9.

Wegener, Mark. "Literary Criticism and Biblical Religious Language: Insights from Northrop Frye". *Currents in Theology and Mission* 12 (April 1985): 100-5.

Weimann, Robert. *Structure and Society in Literary History: Studies in the History and Theory of Literary History* (Charlottesville: University Press of Virginia 1976), 15-16, 142-5.

Wellek, René. "American Criticism of the Last Ten Years". *Yearbook of Comparative and General Literature* 20 (1971): 5-14.

_____ "Philosophy and Postwar American Criticism". *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press 1963), 316-43.

_____ "The Poet as Critic, the Critic as Poet, the Poet-Critic". *Discriminations: Further Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press 1970), 253-74.

Welsh, Andrew. *Roots of the Lyric: Primitive Poetry and Modern Poetics* (Princeton, NJ: Princeton University Press 1978), 18-22.

Westbrook, Max. "Riders of Judgment: An Exercise in Ontological Criticism". *Western American Literature* 12 (May 1977): 41-51.

Weston, Elizabeth. *Survey: A Short History of Canadian Literature* (Toronto: Methuen 1973), 146-7.

Whatley, Janet. "La Double Inconstance: Marivaux and the Comedy of Manipulation". *Eighteenth Century Studies* 10 (Spring 1977): 335-50.

- Wheeler, Richard P. *Shakespeare's Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn* (Berkeley: University of California Press 1981), 22-5, 45-9.
- White, David. "Northrop Frye: Value and System". *Criticism* 15 (Summer 1973): 189-211.
- White, Hayden. "The Fictions of Factual Representation". *The Literature of Fact: Selected Papers from the English Institute*, ed Angus Fletcher (New York: Columbia University Press 1976), 21-44.
- _____. "Getting out of History". *Diacritics* 12 (Fall 1982): 2-13.
- _____. "The Historical Text as Literary Artifact". *Clio* 3 (June 1974): 277-303.
- _____. "Interpretation in History". *New Literary History* 4 (Winter 1973): 218-314.
- _____. *Metahistory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973), 7-11, 231-3.
- _____. "The Structure of Historical Narrative". *Clio* 1 (June 1972): 5-20.
- _____. "Frye's Place in Contemporary Cultural Studies". *The Legacy of Northrop Frye*. Ed Alvin A. Lee y Robert D. Denham. (Toronto: University of Toronto Press, 1994), 28-39.
- _____. "La historia literaria de Auerbach: causalidad *figural* e historicismo modernista". *Teorías de la historia literaria*. Introducción, compilación de textos y bibliografía Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig (Madrid: Arco Libros 2005), 301-324.
- Wiebe, Donald. "The 'Centripetal Theology' of *The Great Code*". *Toronto Journal of Theology* 1 (Spring 1985): 122-7.
- Wilders, John. "Shakespeare: His Comedies". *English Drama to 1710*, ed Christopher Ricks (London: Barrie & Jenkins 1971), 200-214.

Willard, Abbie. *Wallace Stevens: The Poet and His Critics* (Chicago: American Library Association 1978), 204-5, 214.

Willeford, William. "Myth Criticism". *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. ed Alex Preminger (Princeton, NJ: Princeton University Press 1974), 955-8.

Williamson, Eugene. "Plato's *Eidos* and the Archetypes of Jung and Frye". *Interpretations* 16 (Fall 1985): 94-104.

Wimsatt, W.K., Jr. "The Horses of Wrath: Recent Critical Lessons". *Essays in Criticism* 12 (January 1962): 1-17.

_____. "Northrop Frye: Criticism as Myth". *Northrop Frye in Modern Criticism* ed Murray Krieger (New York: Columbia University Press 1966), 75-107.

Wimsatt, W.K., Jr, y Cleanth Brooks. "Myth and Archetype". *Literary Criticism: A Short History* (New York: Knopf 1957), 709-11, 714.

Wimsatt, W.K., Jr, and Monroe Beardsley. "The Concept of Meter". *PMLA* 74 (1959).

Wollheim, Richard. *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics* (New York: Harper & Row 1968), 59-61.

Woodcock, George. "Art versus Culture". *Queen's Quarterly* 88 (Winter 1981): 672-8.

_____. "Away from Lost Worlds: Notes on the Development of a Canadian Literature". *Odysseus Ever Returning: Essays on Canadian Writers and Writing* (Toronto: McClelland and Stewart 1970), 1-11.

_____. "Diana's Priest in the Bush Garden". *Boundary* 2, 3 (Fall 1974): 185-96.

_____. "Frye, Northrop". *Oxford Companion to Canadian Literature*, gen ed William Toye (Toronto: Oxford University Press 1983), 282-4.

_____. "Frye, Northrop". *Supplement to the Oxford Companion to Canadian History and Literature*, ed William Toye (Toronto: Oxford University Press 1973), 107-8.

_____ "The Lure of the Primitive". *American Scholar* 45 (Summer 1976): 387-404.

_____ "Romanticism: Studies and Speculations". *Sewanee Review* 88 (Spring 1980): 298-307.

Workman, Mark E. "The Role of Mythology in Modern Literature". *Journal of the Folklore Institute* 18 (January-April 1981): 35-48.

Youngren, William. "What Is Literary Theory?" *Hudson Review* 26 (Autumn 1973): 562-71.

3. Otra bibliografía consultada

Abrams, M.H. *El Romanticismo: Tradición y Revolución*. Madrid: Visor 1992.

_____ *A Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers 1999.

Abrams, M.H. (ed. gen.) *The Norton Anthology of English Literature*. 5ª ed. Vol. 2. (New York London: W.W. Norton & Company 1986).

Aguilar e Silva, Vítor Manuel. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos: 1993

Albaladejo, Tomás. *Retórica*. Madrid: Síntesis 1989.

_____ *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus Universitaria 1991

_____ *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante 1998.

Arduini, Stefano. *Prolegómenos a una teoría general de las figures*. Murcia: Universidad de Murcia 2000.

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1993.

_____ *Figura* (prólogo de José M. Cuesta Abad). Madrid: Trotta 1998.

- _____. "Filología de la literature universal". Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.). *Teoría literarias del siglo XX*. (Madrid: Akal 2005): 809-820.
- Aullón de Haro, Pedro (ed.) *Teoría de la crítica literaria*. Madrid: Trotta 1994.
- Beltrán Almería, Luis y Escrig, José Antonio (eds). *Teorías de la historia literaria*. Madrid: Arco Libros 2005.
- Blake, William. *Ver un mundo en un grano de arena (poesía)*, ed. Bilingüe de Jordi Doce. Madrid: Visor 2009.
- Bloom, Harold. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama 2000.
- Bloom, Harold. *The Anatomy of Influence. Literature as a Way of Life*. New Haven and London: Yale University Press 2011
- _____. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Barcelona: Anagrama 2005
- _____. *La ansiedad de la influencia*. Madrid: Trotta 2009.
- Burguera, M^a Luisa (ed). *Textos clásicos de teoría de la literature*. Madrid: Cátedra 2004.
- Chico Rico, F. *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.
- _____. "Los géneros literarios. Una aproximación cognitiva a la luz de los estudios empíricos de la literature", en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, Murcia, 4, 2002, <http://www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Chicorico.htm>
- _____. "Literatura y Teoría literaria en la era digital", en María V. Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban*

Torre, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, pp. 787-800.

Cuesta Abad, José Manuel. *Las Formas del Sentido. Estudios de Poética y Hermenéutica*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid 1997.

Cuesta Abad, José Manuel y Jiménez Heffernan (eds.). *Teoría literarias del siglo XX*. Madrid: Akal 2005.

Culler, Jonathan. *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press 1997.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica 1995.

Davies, Robertson. *Fifth Business*. Harmondsworth: Penguin 1983.

Ellmann, Richard. *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde* ed Richard Ellmann. New York: Random House 1969.

Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. London: Penguin 1988.

Fernández Rodríguez, M^a Amelia, "Los nuevos lectores", Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos, 4, 2002, pp. 1-16.

_____"Narración arquetípica y Medios de Comunicación. El caso Windsor", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 4, 2005, pp. 1-14.

_____"Tengo un sueño. Emilio Castelar y Martin Luther King. Utopía, Literatura y Retórica en el discurso antiesclavista" en José Antonio Hernández Guerrero, María del Carmen García Tejera, Isabel Morales Sánchez, Fátima Coca Ramírez (coords.) *Oratoria y Literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2004, pp. 35-42.

_____"Narración arquetípica y Medios de Comunicación. El caso Windsor", *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, www.tonosdigital.com, 9, junio, 10, 2005, <http://www.um.es/tonosdigital/znum9/estudios/arquetipica.htm>

García Berrio, Antonio. *Teoría de la Literatura. La construcción del significado poético*. Madrid: Cátedra 1994.

García Berrio, Antonio y Hernández Fernández, Teresa. *La Poética: Tradición y Modernidad*. Madrid: Síntesis 1994.

_____ *Crítica Literaria. Iniciación al estudio de la literature*. Madrid: Cátedra 2004.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra 2006.

García Rodríguez, Francisco Javier. *La Escuela de Chicago: Historia y Poética*, Madrid, Arco/Libros (Colección *Perspectivas*), 1998.

_____ *Neoaristotélicos de Chicago*. Estudio introductorio, compilación de textos, traducción y bibliografía de Javier García Rodríguez. Prólogo de Wayne C. Booth, Madrid, Arco/Libros (Colección *Bibliotheca Philologica*, Serie *Lecturas*), 2000.

_____ *Kenneth Burke: La filosofía de la forma literaria*. Estudio introductorio, traducción y selección bibliográfica de Javier García Rodríguez, Madrid, Visor (Colección *Literatura y Debate crítico*), 2003.

_____ "De la historia literaria a los estudios culturales", en Ricardo de la Fuente (ed.), *La historia literaria y la crítica*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1999, cap. IV, pp. 92-110.

_____ "Neo-Aristotelian Criticism in the U.S.A.: The Chicago School. Contribution to a Basic Bibliography", *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 6, 1993, pp. 203-218.

_____ "Crítica literaria y conciencia crítica (Con Edward W. Said)", en *Clarín. Revista de Nueva Literatura*, 51, 2004, pp. 19-26.

García Yebra, Valentín (ed). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos 1992.

Garrido Gallardo, Miguel A. (comp.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco libros 1988.

Gómez Alonso, Juan Carlos. *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.

Groden, Michael y Kreiswirth, Martin (eds). *The Johns Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press 1994.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets 2005.

Havelock, Eric. A. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós 2008.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*. New York London: Routledge 1988.

Jameson, Frederic. *Documentos de cultura documentos de barbarie*. Madrid: Visor 1989.

Jameson, Frederic. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, New York: Cornell University Press 1981.

Joubert, Joseph. *Sobre Arte y Literatura*. Cáceres: Periférica 2007.

Lakoff, G. *Metaphors we live by*. Chicago London: University of Chicago 1980.

Lewis, C.S. *La Imagen del Mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*. Barcelona: Península 1997.

Lodge, David. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books 1992.

Lodge, David (ed) *20th century Literary Criticism. A Reader*. Essex: Longman House 1995

Lodge, David. *La conciencia y la novela. Crítica literaria y creación literaria*. Barcelona: Ediciones Península 2004.

Malpas Simon y Wake, Paul (eds.) *The Routledge Companion to Critical Theory*. New York: Routledge 2006.

Martínez Moraga, Consuelo. "La autobiografía y sus espacios". *Revista de Occidente*, n° 164. Madrid, 1995.

_____, "Las referencias temporales y espaciales en la autobiografía". *Barcarola*, n° 47-48. Albacete, 1995.

Novalis. *Gérmenes o Fragmentos*. Sevilla: Editorial Renacimiento 2006.

Richards, I.A. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge 1989.

Rodríguez Pequeño, Javier. *Ficción y géneros literarios (los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra)*. Madrid: Universidad Autónoma 1995.

_____, "Lázaro de Tormes, Príncipe de la Picaresca", en *Edad de Oro*, Madrid, 20, 2001, pp. 147-162.

Romero López, Dolores (comp.) *Orientaciones en literatura comparada*. Madrid: Arco Libros 1998.

Said, Edward W. *Humanismo y crítica democrática. La responsabilidad de escritores e intelectuales*. Barcelona: Debate 2006.

Salusinszky, Imre. *Criticism in society interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia and J. Hillis Miller*. London: Methuen 1987.

Selden, Raman y Widdowson Peter. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf 1993.

Shakespeare, William. *The Two Noble Kinsmen*. Hardmonsworth: Penguin 1977.

Steiner, George. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela 2005.

Stevens, Wallace, *Collected Poems*. London: Faber and Faber 2006.

Tanner, Tony. *William Shakespeare. Romances*. New York, London, Toronto: Everyman's Library 1996.

Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca New York: Cornell University Press 1975.

Todorov, Tzvetan. *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós 2005.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Ediciones Coyoacán 2005a.

Vargas Llosa, Mario. *La Verdad de las Mentiras*. Madrid: Alfaguara 2002.

Wellek, René. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia 1983.

Wellek, René y Warren, Austin. *Theory of Literature*. 3rd ed Hardmonsworth, England: Penguin books 1963.

White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press 1987.

Wilde, Oscar. *La Decadencia de la Mentira*. Madrid: Siruela 2003.

Wilde, Oscar. *El Arte de Conversar*. Girona: Atalanta 2007.

Wood, James. *Los mecanismos de la ficción. Cómo se construye una novela*. Madrid: Gredos 2009.

Zambrano, María. *La Confesión: Género literario*. Madrid: Siruela 2004.

